Dan Predescu

AUR ȘI AUROLAC

însemnări din teatru & lume

THEKA

Descrierea CIP a Bibliotecii Nationale a Romaniei
PREDESCU, DAN
Aur si aurolac: insemnari din teatru & lume / Dan Predescu.
Bucuresti : THEKA, 2001
152 p.; 16/20 cm.
ISBN 973-85386-0-2
792(100+498)

Coperta: Oana Pellea în Richard al II-lea de Shakespeare (regie - Mihai Măniuţiu, 1998). Foto: Dan Predescu

©THEKA

Editura **THEKA**
Bucureşti
România

Telefon **004021-3145889, 004072-0762893**
pretheka2@gmail.com
www.dan-predescu.ro
http://ciocu-mic.ro/wordpress/
http://www.ciocu-mic.ro/Carti%20de%20la%20THEKA.htm

Dan Predescu

Aur şi aurolac

însemnări din teatru & lume

THEKA

Bucureşti
2001

lui Mani şi Irinucăi

Viaţă particulară

Actuala piesă a lui **Ovidiu Genaru** reuşeşte să constituie un motiv de perplexitate pentru spectator. Ceea ce e un merit, fără îndoială: perplexitatea e de preferat placidităţii şi ingurgitării docile a şabloanelor.

De ce aceasta? Pentru că în ***Viaţă particulară*** coexistă percepţia corectă a unor stări de lucruri de loc improbabile ale prezentului nostru cu exprimarea lor schematică, de un evident maniheism, coexistă o bună "punere în ecuaţie" cu o rezolvare facilă. "Pilonii" acţiunii sunt un Director principial, de o conştiinciozitate profesională dusă până la sacrificiul vieţii personale ("un comunist de carieră", îl defineşte soţia sa) – şi soţia în cauză, descendentă a unei familii de mari ...mic-burghezi. Miza jocului este intrarea sau ne-intrarea la facultate a unicului copil, o haimana în plină devenire.

Cei doi sunt personaje aproape exponenţiale; într-o anumită perioadă, ar fi fost numite "tipice". Ne-tipic este, însă, conflictul dintre ele, soldat cu o ruptură. În realitate, simbioza reprezentanţilor celor două categorii naşte un consens ce face imposibile asemenea divergenţe de opinii. Genaru vede antagonisme acolo unde este, de fapt, identitate: el ne prezintă un conflict care n-a avut şi nu va avea niciodată loc într-un cadru precum cel descris, o problemă-fantomă. Şi, sincer vorbind, nici recuperarea morală a flăcăilor de bani gata nu face parte dintre "cestiunile arzătoare la ordinea zilei".

Această salvare morală (termen pompieristic, dar inevitabil: textul îl impune) vine de la o întâmplătoare, atrăgătoare şi argotică Liz, care se dovedeşte – qui pro quo în ordinea caracterologică – a fi un foarte onest "cadru medico-sanitar", care îl va determina pe tânăr, printr-o blândă persuasiune, să "intre în rândul lumii". Că această Lizucă se exprimă argotic, mă rog. Din păcate, însă, e vorba de un argou inventat ad hoc, fără relaţie cu realitatea, atât de generoasă la acest capitol.

Spectacolul Teatrului German de Stat timişorean pare mai curând o adaptare, în măsura în care transplantarea unei piese în alt climat de cultură decât cel ce a generat-o constituie o atare operaţie. Montarea regizorului **Horst Strasser** este o lectură cuminte, lipsită de îndrăzneli spectaculare. Rigid conceput de către autor, personajul soţiei capătă, în interpretarea elaborată de **Herga Sandhof** o

rigiditate suplimentară. Meri, soţia (inapetenţa realistă a unui autor se manifestă şi prin crearea de nume care cu greu pot fi regăsite în cartea de telefon: Meri, Al, Liz, Dem), e de o aroganţă quasi-feudală. Angular, de loc matern, chiar acolo unde situaţia scenică o pretinde, jocul cu sugestii expresioniste al actriţei se detaşează de ansamblul montării. În rolul lui Dem, directorul, **Julius Vollmer** creionează veridic expresia unei imense oboseli, convingător mod de a sugera o biografie prin pura expresivitate corporală. Unchiul Bazil, rezoneurul, bufonul piesei, actorul ratat, capătă în interpretarea lui **Peter Schuch** înfăţişarea paşnică a unui îndrăgostit de sticlele cu etichete prestigioase ascunse în camera nepotului, care "se pregăteşte pentru admitere".

Cei doi tineri ai spectacolului, **Inge Meyer Voiculescu** şi **Bernd Bömches** (Liz şi Al), imaginează un cuplu de îndrăgostiţi cum nu vedem, de regulă, pe scenele noastre. Relaţia lor are o anume francheţe dezabuzată, extrem de contemporană. Aceasta, chiar şi atunci când se cântă – o menţiune aparte pentru Bernd Bömches, songurile sale sunt realmente reuşite. De altfel, nu e singurul amănunt care face să se întrevadă în jocul lor frecventarea metodei brechtiene.

Spectacolul acesta este unul "de actori". Rolurile atent compuse contribuie decisiv la menţinerea unei atmosfere de certitudine profesională.

Orizont, Timişoara, nr. 8, 23 februarie 1978, pag. 6

Emilia Galotti

Spectatorului interesat de istoria teatrului, textul lui **Lessing** îi va procura, fără îndoială, satisfacţia redescoperirii mentalităţii iluministe, a sfârşitului de secol al XVIII-lea, în stare aproape pură. Dar, după câte ştiu, din categoria aceasta de spectatori nu face parte tocmai majoritatea publicului, iar celorlalte categorii, ***Emilia Galotti*** are toate şansele să le apară drept o mostră de cuminţenie burgheză, fără vreo legătură cu timpul nostru, acest timp al tuturor îndrăznelilor...

E greu de înţeles ce alt argument, afară de cel muzeal, poate oferi un text caduc punerii sale în scenă. Căci actuala montare nu e,

din păcate, o punere în discuţie a textului, nu reprezintă un punct de vedere inedit – în care caz şi opţiunea repertorială şi munca regizorului s-ar fi văzut validate.

Montarea lui **Franz Auerbach** respectă textul piesei în spiritul şi – aproape integral – în litera ei; cam aşa proceda şi bravul infanterist Švejk, atunci când executa scrupulos ordine stupide. Prea marea obedienţă a dus, în cazul de faţă, la o reprezentaţie perfect asemănătoare, cred, cu premiera absolută, care a avut loc acum două secole. (Sunt numeroşi cei scandalizaţi de nonşalanţa cu care unii regizori tratează texte venerabile. Iată, însă, că de astă dată o asemenea "ireverenţă" ar fi fost salutară. Sau – să fie cumva această supunere tautologică la text un protest implicit împotriva unor atari maniere regizorale? Mai ştii...)

Decorul pictat în *trompe l'oeil*, aparţinând scenografului **Ferenc Kovács**, este o aplicare a celor preconizate de arhitecţii Renaşterii italiene, inventatorii iluzionismului scenic. Ce-i drept, însă, scena Teatrului German este una de tip vechi, o scenă foarte decis italiană, care aproape că impune o asemenea scenografie, cu toate consecinţele ce decurg de aici, cu repercusiuni directe asupra manierei actoriceşti.

Actorii au avut, la rândul lor, de întâmpinat dificultăţi în această dramă burgheză, domestică. Nu e prea simplu să fii o apariţie scenică verosimilă când trebuie să debitezi tirade moralizatoare.

În rolul titular, **Monika Baialici** reuşeşte să dea consistenţă unei partituri ingrate, unui personaj din cale afară de angelic, prin ingenuitatea cu care interpretează scrupulele de conştiinţă ale naivei Emilia. Şi e nevoie de multă candoare pentru a nu transla în registru parodic desfăşurarea de sentimente care, la Racine, de pildă, ar fi ocazionat tragicul, în vreme ce, la Lessing, sunt numai melodramatice.

Horst Strasser este cea mai convingătoare siluetă a spectacolului. Se reţine minuţia cu care el compune portretul unui prinţ din veacul "bunului gust şi al bunului plac": eleganţă, cruzime, îndrăzneală, dispreţ, uşurătate, capricii de moment, toate acestea condensate în gesturi şi ticuri definitorii, "mai reale decât adevărul". Nu sunt tocmai rare momentele din spectacol când dialogul devine alternare de monologuri – şi de aceea se cuvine remarcat faptul că Strasser rămâne în permanenţă un **interlocutor**.

În rolul lui Marinelli, consilierul prinţului şi geniu al răului în economia piesei, **Peter Schuch** realizează un mic Machiavelli ceva mai puţin mobil spiritualmente decât ar fi permis-o textul însuşi.

Josef Jochum, **Johanna Brunner**, **Franz Gröger**, **Julius Vollmer**, **Ida Jarcsek Gaza**, **Oskar Schilz**, **Artur Benel**, **Gerhard Horetzky** şi **Alexander Stefi** sunt ceilalţi componenţi ai echipei actoriceşti. Cu excepţia lui **Mathias Pelger**, distribuit într-un rol care "nu-l prinde", ceilalţi îşi execută corect partiturile, în limitele textului şi viziunii regizorale.

Din cauza utilizării numai a unuia dintre limbajele teatrale, cel verbal, spectacolul lui Franz Auerbach are un aer parţial, incomplet.

Cu alte cuvinte: încă un spectacol.

Orizont, Timişoara, nr. 12, 23 martie 1978, pag. 6

A cincea lebădă

Unul dintre cazurile colportate zilnic de către "opinia publică" a cutărui oraş de provincie constituie materia recentei piese ***A cincea lebădă*** de **Paul Everac**.

Directorul comercial al unei întreprinderi, funcţionar conştiincios şi atent la virginitatea "dosarului" său, cade literalmente pradă unui amor pentru o balerină de mâna a doua (a cincea de la stânga, în şirul din *Lacul lebedelor*). Aceasta, în timp ce soţia sa, o fiinţă bine capitonată cu principii, se află internată într-un spital. Ca orice mic burghez, şi acesta e tentat de boemă, ba chiar mai mult, cedează tentaţiei, ceea ce probează incompleta sa "rinocerizare". Căci omul nostru se mişcă realmente într-un asemenea mediu rinoceresc, într-un vid moral şi afectiv pavoazat cu fraze lipsite de acoperire.

Bulversat de descoperirea târzie a dragostei, funcţionarul mărginit are revelaţia autenticităţii vieţii alături de o femeie care este departe de a fi "uşă de biserică", superficială, dar generoasă, cam uşurică, dar trăind fără teamă, într-un sincer şi deplin dispreţ de "gura mahalalei". Pestilenţială, această mahala supravieţuind în planul mentalităţii,[□] populată de autor cu figurile colegilor şi şefilor "inculpatului".

[□] Pe vremea când scriam aceste rânduri, încă nu descoperisem "căminele de nefamilişti" şi orăşelele monoindustriale de pe tot cuprinsul ţării – şi ca atare, mi se părea că numai mentalitatea ar fi astfel.

Lucrurile se prezintă astfel încât parcă am avea de a face cu personajele ***Scrisorii pierdute***, dar dotate cu resorturile psihice ale celor din ***O noapte furtunoasă*** (la un moment dat, reminiscenţele caragialeşti devin aproape citat în textul lui Everac).[□] Creaturile, nici mai bune, nici mai rele decât corespondentul lor din viaţa de zi cu zi, nu par şarjate, ci mai degrabă "fotografiate"; aceasta o poate judeca orice spectator, apelând la propria experienţă – şi tocmai această împrejurare te poate înfiora, ca spectator.

Importanţa unui atare mod de a concepe un text dramatic nu poate fi îndeajuns subliniată. Dramaturgia noastră a "satirizat" o mulţime de lucruri pe care nu şi-a dat osteneala de a le analiza în prealabil, ceea ce echivalează, în fond, cu eludarea lor. În această cea mai reuşită piesă a sa de până acum, Paul Everac a evitat o asemenea, să zicem, pripeală. Simpla conştientizare a unor anomalii devenite habitudini valorează mai mult decât "satirizarea" lor, pare a gândi autorul. Şi totodată, decât eradicarea lor simbolică pe scenă, rezolvare adusă de vreun *deus ex machina* telefonic-şefesc. Everac are curajul, rarissim la noi, de a-l lăsa pe spectator singur în faţa unui conflict "cu mirosul vieţii", nici tipic, nici excepţional, ci banal – şi în faţa unui final deschis. El îşi consideră spectatorii drept adulţi.

E de navigat, cu acest text, între Scilla şi Charybda. A-l "înţelege" pe eroul piesei, a-i adopta punctul de vedere poate însemna transformarea spectacolului în curată melodramă. "A nu îl înţelege" înseamnă a-l transforma într-o fantoşă, văduvind textul de o parte din semnificaţiile sale. Ni se propune o ciocnire de loc senzaţională între individ şi structurile mentale ale colectivităţii (o scurtă prezentare în programul de sală o califică drept "conflict neantagonic" – înduioşătoare precizare!), minoră pentru colectivitate, dar cu consecinţe mai mult decât neplăcute pentru individ, o confruntare ce pretinde imperativ adoptarea unei poziţii, într-o situaţie pe care nu toată lumea e îndreptăţită s-o judece în deplină linişte de cuget. Marele merit al piesei este de a fi incomodă.

Şi pentru că translarea ei scenică constituie implicit o opţiune, la Teatrul Naţional din Timişoara, regizorul **Emil Reus** a ales

[□] În pasajul acesta relativ criptic voiam, de fapt, să spun că, la Everac, ca şi în viaţa noastră cotidiană de atunci (ca să nu mai vorbim de cea actuală), mahalagiii de-alde Jupân Dumitrache avansaseră pe scara socială, ajungând în posturile cu putere de decizie ale lui Tipătescu şi Trahanache. Şi în nemărginita-mi naivitate de atunci, chiar credeam că o să se găsească, până la urmă, vreun "organ de presă" mai puţin "vigilent", care să publice aşa ceva.

punctul de vedere al lui Vasile Mirea, protagonist şi povestitor al celor întâmplate. S-a folosit, în legătură cu acest text, calificativul "reportericesc". Mai exact, este vorba de una din rarele încercări, la noi, de a se crea un teatru epic. Cu acest text debitat la persoana întâi, povestitorul asigură unitatea convenţională a episoadelor narate.

Este o partitură generoasă pentru un actor, căreia **Sandu Simionică** îi face faţă într-un mod mai mult decât onorabil. În interpretarea sa, Vasile Mirea se relevă complex şi contradictoriu, într-o evoluţie care este simultan o involuţie: automatul birocratic lipsit de personalitate se transformă graţie dragostei într-un om normal, animat de sentimente reale, dar totodată, funcţionarul model care fusese devine un ostracizat, un asocial. Situaţia este deconcertantă, paradoxală. Te poţi trezi întrebându-te dacă nu cumva înşişi termenii celor două serii se află într-un "conflict neantagonic". Soarta bietului Mirea ar fi tragică dacă n-ar fi ridicolă. El are de ales între a poseda şi a fi. Dar va scăpa de insolubila dilemă cu ajutorul (vorba vine) unei şedinţe în care alţii vor hotărî pentru el. Iată un om care "şi-a luat soarta în mâinile sale"!

Sandu Simionică pune în interpretare o considerabilă doză de firesc, de "prea-uman". Atare manieră de a concepe rolul trebuie apreciată cu atât mai mult cu cât tentaţia şarjei, a caricaturii, era mare (pare-se că astfel ar fi urmat să arate personajul în chiar viziunea regizorală a autorului). Interpretul aduce în scenă un om obişnuit, departe de alb-negrul desenului în tuş, schimbând însă nenumărate nuanţe de cenuşiu; îmbâcsit de pruderie şi timorare, dar capabil de a-şi transcende condiţia moral-socială comiţând o prostie – care îl umanizează.

În rolul lui Dufy (inventivitatea onomastică a autorului va reuşi întotdeauna să ne epateze), **Aurora Simionică** a conturat laborios portretul balerinei, al "fetei-bune-în-fond", vag interlope şi decis lipsite de tabù-uri.

În rolul poetului cabotin, beţiv şi provincial Tit Mirea, fratele adulterinului director, este greşit distribuit **Ştefan Mării**. Marta Mirea, soţia "asocialului", fiinţa care face continue eforturi pentru a-şi disimula meschinăria şi ranchiuna în principii inatacabile, este corect interpretată de **Garofiţa Bejan**. **Eugen Cristea** interpretază cu precizie rolul lui Blasiu Dohotaru, nepotul care contribuie substanţial la "demascarea" unchiului Mirea.

Aproximativ corect, tot restul distribuţiei, în acest spectacol cu mai puţine personaje decât interpreţi.

Au mai jucat: **Mihaela Murgu**, **Geta Iancu** (o tovarăşă Jimblea a cărei pronunţie pitoresc-moldovenească deplasează atenţia de la adevăratul sens al faptelor în discuţie), **Alexandru Ternovici**, **Radu Avram**, **Daniel Petrescu**, **George Lungoci**, **Ion Olaru** şi **Ovidiu Grigorescu**.

Scenografia, semnată **Doina Almăşan Popa**, este sumară şi denotativă. Nefericită, ideea regizoral-scenografică a figurării ambianţei străzii prin câteva pneuri rostogolite de maşinişti prin mijlocul scenei, cu atât mai mult cu cât coloana sonoră redă tocmai zgomotul străzii: o stângăcie plus un pleonasm. Luminile sunt neglijate – în vreme ce, într-un asemenea spectacol, ele ar fi putut constitui întreaga scenografie.

Cu excepţia lucrului cu cele două personaje principale, regia lui Emil Reus se arată indecisă. Adesea, realismul textului se află transpus într-un ilustrativism al minimei rezistenţe. Ne putem întreba dacă nu a fost vorba, cumva, de un recital actoricesc, de un one man show, de foarte bună calitate, ce-i drept – dar numai sub acest aspect.

Decembrie 1978 - nepublicat

Soldatul necunoscut şi soţia sa

Soldatul necunoscut şi soţia sa (două acte de război despărţite de un armistiţiu) de **Peter Ustinov** se află în situaţia, relativ inedită în Europa, a unui transfer de motive şi procedee, dar nu din aria literaturii, ci din aceea a filmului. Modelul în cauză se numeşte ***Intoleranţă***, iar actualul emul teatral al lui **D. W. Griffith** a păstrat modul de organizare a episoadelor, puse în slujba unei identice finalităţi sociale, militant-pacifiste. Cu menţiunea că ceea ce fusese odată prilej de melodramă s-a transformat acum într-o adevărată cascadă de gag-uri şi de replici trăznite, lucru nu tocmai surprinzător din partea autorului, care este american, actor celebru şi câtuşi de puţin academizant. Nu este vorba, totuşi, de o parodie a *Intoleranţei*, ci, pur şi simplu, de o re-creare în cheie comică, sau mai curând tragicomică, a modelului.

E frapant, însă, felul cum schimbarea de registru nu suprimă similitudinile formale: ca şi marele său înaintaş, şi textul lui Ustinov, în tendinţa sa către exhaustivitate, este pândit de spectrul "indigestiei tematice". O enumerare a episoadelor este relevantă: Roma antică, Evul Mediu timpuriu, Reforma, Secolul Galant, Revoluţia din 1789, Restauraţia, războiul din 1914 şi un episod contemporan constituie cadrul "multiplicităţii de timp" a acţiunii.

Trecerile de la un "număr" la altul reprezintă, pentru autor, marea ocazie de a-şi pune în valoare fantezia burlescă: astfel, Generalului îi este suficient să-şi lepede uniforma şi chipiul, pentru a rămâne încununat – la propriu – cu laurii triumfului, în costum roman; cât despre salutul roman, ce să mai discutăm, el a fost de rigoare şi în vremuri mai recente. Sunt oricând posibile confuzii, pare a gândi autorul. Paradoxul funcţionează ca un revelator al realităţii: în definitiv, o aceeaşi vocaţie imperialistă îl animă pe General în ambele ipostaze.

Sunt momente când exerciţiul de stil capătă aura virtuozităţii: e cazul fragmentului Rococo, unde conversaţia sclipitoare configurează relaţii între personaje ce trimit necesarmente la Marivaux şi Beaumarchais, fără ca de aici să lipsească stropul de umor feroce, bazat pe nonsens, al comediografului contemporan. Este o reflecţie asupra unei epoci, dar şi ceva mai mult, un comentariu asupra unei porţiuni importante din istoria teatrului. Discursul sociologului-umorist se împleteşte, aici, firesc cu meditaţia unui exeget matur.

Soldatul necunoscut şi soţia sa este istoria unor idei, a mereu aceloraşi idei în diferite travestiuri, este de părere autorul. Nu întotdeauna putem fi de acord cu atare punct de vedere, dar trebuie să recunoaştem că verva cu care-şi expune opiniile este cuceritoare.

Cât despre personajele-funcţie, Soldatul Necunoscut, Soţia sa (mai curând, eterna văduvă mereu însărcinată), Preotul, Rebelul Liber Cugetător, Inventatorul (al scării de la şa, al ghilotinei şi al gazelor toxice, printre altele), ele reprezintă invarianţii acţiunii, ca şi ideile pe care relaţiile dintre ele le încarnează.

La Teatrul Maghiar de Stat din Timişoara, o trupă numeroasă, dar extrem de omogenă, interpretează acest "divertisment" care se poate reclama de la sensul dat de **Brecht** termenului în chestiune. Spectacolul se desfăşoară, fără *respiro* pentru spectator, într-un ritm susţinut din plin de trăirea ideilor de către întreaga echipă. Se reţin îndeosebi "măştile" pe care şi le compun câţiva actori de prim plan: **Imre Szélyes** (Soldatul Necunoscut), **Erzsébet Kiss** (Soţia), **Károly**

Sinka (Preotul), **Lajos Péterffy** (Generalul), **Lajos Makra** (Rebelul) şi **Kilyén Ilka** (Fata).

Impresia generală este, însă, aceea că ne aflăm în faţa unei trupe, unei echipe unitare dotate cu o plastică proteică, polimorfă şi răspunzând în mod inteligent celor mai fine sugestii ale situaţiei scenice. Momentele "tari" ale spectacolului sunt cele colective – aceasta, mai ales sub aspectul lor sculptural şi arhitectonic. Regizorul **Ferenc Sik**, din R. P. Ungară, creează spaţiul acţiunii aproape exclusiv prin intermediul masei de interpreţi, realizând integrarea tuturor într-o echipă cu care lucrează pentru întâia oară. În acest spectacol minuţios pus la punct, numai finalul face notă discordantă; *grandguignol*-escul atâtor amănunte, receptate cu voie bună până atunci. nu-şi mai avea locul acolo. Scenografia lui **Virgil Miloia** este prezentă atât cât trebuie. O enormă pânză sfâşiată, de culoare sângerie, acoperă fundalul, câteva practicabile sunt împrăştiate prin colţuri şi pot servi oricăror scopuri, devenind orice. Cam asta e tot – şi ajunge.

Piesa lui Ustinov se joacă pentru prima oară la noi. I se poate prevedea o îndelungată carieră pe scenele din România.

Teatrul, nr. 10/1979, pag. 41-42

Luceafărul

În cele aproape şapte decenii de existenţă, trilogia istorică a lui **Delavrancea** a oferit premisele unor receptări dintre cele mai diverse, contradictorii chiar, precum contradictoriu a fost şi timpul pe care l-a străbătut. De la textul canonizat – într-un mod restrictiv – de către manualele şcolare şi de la viziunea-etalon a Naţionaluiui bucureştean (***Apus de soare***, cu **Calboreanu** în rolul principal), s-a ajuns la imagini scenice cu totul străine de monumentalismul neoclasic şi de patosul postromantic iniţial.

Considerată de către un comentator drept indiciu al unei defectuoase construcţii dramatice, înlănţuirea epică a episoadelor acţiunii constituie acum însuşi temeiul transpunerii scenice a ***Luceafărului***. Ceea ce păruse o insuficientă aprofundare a individualităţilor, a

caracterelor, ne permite să descoperim, pe alocuri, un rapel al unei psihologii generice, al spiritualităţii care a făcut un popor să se păstreze identic cu sine pe parcursul unei îndelungate şi aspre istorii.

Ceea ce îi păruse lui **Caragiale** un insuportabil manierism (v. parodiile sale după Delavrancea) ni se relevă drept o prefigurare proprie, originală, a expresionismului de mai târziu. Felul de a vorbi în pilde al răzeşilor lui Delavrancea vine de departe, din zona de iradiaţie spirituală a unei înţelepciuni pre-romane, de tip iniţiatic-orfic; parimiile acestea sunt de regăsit şi în cele mai profunde straturi ale folclorului şi în puţinele fulguraţii verbale ale lui **Brâncuşi** ("azi este mâine" etc.), iar din manifestările expresioniste ale începutului de secol douăzeci, fertilizatoare ale sensibilităţii estetice contemporane în ansamblul ei, ne întâmpină o viziune surprinzător de asemănătoare: aici, acum, lirica unor **Ion Gheorghe** şi **Ioan Alexandru**, precum şi dramaturgia lui **Marin Sorescu** – posedând fiecare câte ceva din modul de a proceda al expresionismului – valorizează, la rândul lor, acel fond arhaic, primar.

Problema pe care şi-o pune Delavrancea nu este aceea de "a da expresie", ci de **a crea expresia** esenţială şi definitorie a unui timp şi a unei spiritualităţi mai presus de timp. El nu pictează "culoare locală", ci construieşte simboluri. Istoria literaturii îl considerase un sămănătorist influenţat tardiv de către romantism. Astăzi, mi se pare fertilă recuperarea, înţelegerea operei sale, în ce are ea mai închegat, drept precursoare a filonului expresionist din dramaturgia românească. Iată câteva reflecţii pe care le suscită piesa jucată la Teatrul de Stat din Arad; nu şi montarea ei.

Tânărul regizor **Florin Fătulescu**, de la teatrul din Petroşani, a optat pentru o modalitate "cinematografică" de translare a textului. Efortul principal este îndreptat în direcţia obţinerii unei cât mai mari cursivităţi a spectacolului. Se simte, parcă, dorinţa de a simplifica, de a face cât mai accesibil textul dramatic. De acord, dar pe ce cale?

În lipsă de altceva, se recurge la efectele sigure ale teatrului "uşor"; nu lipsesc accentele melo- şi nici îngroşarea exagerat-comică a liniilor câte unui rol. În ceea ce-l priveşte pe protagonist, **Liviu Mărtinuş** creează un Petru Rareş umanizat, un domnitor însufleţit de un curaj chibzuit, de luciditate optimistă, în lupta sa cu copleşitoarea superioritate numerică a invadatorilor.

Într-un rol mai degrabă dificil, cel al oşteanului Mogârdici, **Alexandru Fierăscu** rezolvă comportarea contradictorie a personajului (mic Falstaff în actul I şi lozincă ambulantă, în celelalte),

pedalând pe hazul gros al acestuia. Rolul doftorului Şmil este interpretat cu tandră ironie de către **Mişu Drăgoi**. Convingători, se impun atenţiei **Eugen Tănase** (logofătul Baloş), **Ion Văran** (vornicul Groza), **Dan Antoci** (pârcălabul Mihu) şi **Vasile Grădinaru** (spătarul Şandru). **Virgil Müller** realizează cu umor fin portretul lui Corbea, viteazul oştean iremediabil îndrăgostit. Debutanta **Romaniţa Cheorpec** îi dă replica punând un dramatism exagerat în comportarea diafanei sale domniţe. Totuşi, relaţia lor are prospeţime şi reuşeşte să estompeze ceva din banalitatea rolurilor.

Onisim Colta, aflat la debutul său scenografic, realizează un decor ce reuşeşte să fie o adevărată matcă a actului scenic, mai ales în ultima parte, când tronul domnesc este vegheat de o frescă amintind de cele ale mânăstirilor bucovinene.

Teatrul, nr. 12/1979, pag. 53-54

Opera de trei parale

Formulându-şi exigenţele privitoare la teatrul politic, **Bertolt Brecht** şi-a pus adeseori adepţii în postura unor dansatori pe sârmă. Deoarece *dintre cele două aspecte ale unei contradicţii, unul este, neapărat, cel important*,□ iar, pe de altă parte, inevitabilele, nu-i aşa, contradicţii constituie însăşi forţa motrice a progresului, în încercarea de a împăca şi cerinţele muncii educativ-ideologice şi irepresibila, adânc-omeneasca sete de divertisment a oricărui public, exegeţii-regizori au înclinat balanţa fie într-o parte, fie în cealaltă. Să fi fost sinteza irealizabilă, în principiu? Nu cred – şi încerc o vagă nostalgie gândindu-mă la un ipotetic spectacol regizat de **Artaud** pe un text de Brecht…

Oricum, încercarea de "a gândi în pas cu Brecht", ca interlocutor al acestuia şi, poate, al realităţii timpului tău, e o provocare, dacă nu şi un merit în sine, pentru orice regizor.

Cât despre tunisianul **Sassy Brahim**, proaspăt absolvent al secţiei de specialitate a I.A.T.C. *Caragiale* din Bucureşti şi autor al recentului spectacol de la teatrul *Bacovia* din Bacău, el a optat pentru

□ După cum bine zicea **Mao Tze Dun**.

posibilitatea de a face din ***Opera de trei parale*** un *musical* plin de vervă (nu a numit-o autorul "operă"?).

Cu ajutorul compozitorului **Mircea Florian**, ***Opera***... a devenit operă-rock. Ideea nu-i rea. Păcat numai că nu toţi cântăreţii au servit-o cum se cuvine din punct de vedere muzical-vocal, ei fiind, de fapt, actori "de proză". Rămânem cu ideea că regizorul poate aduce foarte bune servicii unui teatru, în încercarea de a-i transforma pe interpreţi în "actori totali".

Cu mulţi dintre ei, încercarea a reuşit, în acest spectacol. Este vorba de nucleul format din **Liviu Manoliu**, **Livius Rus**, **Cătălina Murgea**, **Diana Lupescu**, **Gheorghe Gheorghiu**, **George Serbina**, **Mihai Drăgoi**, **Romeo Muşeţeanu**, **Bibi Ionescu** şi **Mircea Creţu**.

Apariţia cea mai pregnantă a fost, fără îndoială, **Cătălina Murgea**, în rolul Celiei Peachum, soţia proprietarului firmei "Prietenul cerşetorilor". Cătălina Murgea îşi duce fidel şi calm grotescul partiturii, realizând o matracucă memorabilă. O menţiune pentru "numerele" cântate: ea a fost una dintre puţinii interpreţi care şi-au cântat şi spus textul melodios, inteligibil şi fără opinteli vocale. Se vorbea, parcă, în legătură cu domnia sa de o eventuală Mutter Courage? I-o dorim şi ne-o dorim.

Lucruri la fel de bune sunt de spus şi despre **Liviu Manoliu**, actor tânăr, dar pe deplin format. Mackie-Şiş al său ştie să fie un bandit impunător, dotat cu exact atâta haz cât permite rolul, un "cavaler de industrie" cu aere de gentleman, credibil chiar atunci când patronează, cântând la vioară (nu prea rău!), o adunare de pungaşi, la festinul său nupţial. A fost, poate, momentul cel mai închegat al spectacolului.

Farmecul **Dianei Lupescu** a salvat câteva momente goale, condamnate, altfel, la imediata uitare. Mare lucru, prezenţa în scenă a unei actriţe frumoase! În interpretarea sa, cinismul şi sentimentalismul de mahala ale lui Polly Peachum, "floricica de maidan", au putut fi nişte adorabile sclifoseli, care nu-i stăteau rău şi se integrau perfect în ambianţă.

Echipa cerşetorilor, a bandiţilor şi a hoţilor de buzunare are identitate proprie şi, până la un punct, o oarecare autonomie în spectacol. Măştile lor oscilează între grotesc şi burlesc şi presupun că multe dintre *gag*-urile de aici se datorează unei excelente colaborări între actori şi regizor. Echipa angajatelor din traftirul lui Jenny Speluncă, în schimb, a fost mai mult ilustrativă, de loc convingătoare.

Inaudibil, **Florin Blănărescu**, în rolul lui Brown, comandantul poliţiei londoneze. Corectă, **Constanţa Zmeu**, în cel al lui Lucy Brown, fiica şerifului.

Sassy Brahim posedă un foarte marcat "simţ al scenei", un instinct ludic manifest, care-l ajută să descopere excelente rezolvări ale unor "numere" din spectacolul său quasi-revuistic, spectacol, de altfel, plin de idei (nu neapărat brechtiene), dar încă nu prea bine finisat. Am, însă, bănuiala că o prea atentă finisare ar fi fost în contradicţie cu însăşi maniera regizorală; e micul dezavantaj al spontaneităţii creatoare…

Teatrul, nr. 1/1980, pag. 57-58

Dintele de fier al timpului

Săgeata satirei merită să fie trasă doar asupra unui grup viu, contemporan – afirma dramaturgul maghiar **István Csurka**, autorul piesei ***Dintele de fier al timpului***, acum pentru întâia oară jucată în româneşte, la Teatrul de Stat din Arad. Piesa – creaţie de tinereţe, reprezentată în premieră absolută în 1966 – este un bun exemplu în sprijinul acestei teze; să vedem, aşadar, cât de adânc pătrunde săgeata în trupul grupului viu.

Interzicându-i-se stabilirea în Budapesta, Pál Kenèz, "expert în buzunare ameţite" (altfel spus, jefuitor al clienţilor beţi de prin cârciumi), oaspete constant al penitenciarelor, se retrage în provincie, unde va să înceapă o viaţă nouă.

Cum asta? Devenind dr. Kenèz, fondator şi director al Institutului Municipal de Dezalcoolizare din Tiszaújváros, şi iubit al fiicei primarului, printre altele. Institutul în cauză nu se poate plânge de inactivitate şi nici de randament scăzut. Rezultatele tratamentelor sunt excelente, nu atât datorită folosirii vreunor metode sofisticate de trezire din beţie, sau pentru că directorul s-a apucat să-i studieze pe Makarenko şi pe Freud, cât datorită împrejurării că, în caz de recidivă, poliţia aplică pacienţilor "vindecaţi" amenzi usturătoare. În ce-l priveşte pe dr. Kenèz, nici el nu se dă în lături să mai …palpeze câte un buzunar ameţit, doar aşa, pentru păstrarea dexterităţii; obicei pe care nu-l va

abandona decât târziu, odată cu numirea sa ca director al Institutului Naţional de Dezalcoolizare.

Redusă la atât, comedia nu ar fi nimic mai mult decât uşurică şi vag bulevardieră; dar, între ochiurile acestei canavale e loc pentru nenumărate situaţii picante şi replici memorabile, care o inserează într-o realitate concret-socială. Vitalitatea satirei rezidă, aici, în aluzii ironice, a căror înrudire cu ireverenţa folclorului străzii este evidentă.

Poante de bâlci, de estradă? Desigur. Dar să nu uităm că ele sunt manifestări critice adoptate instantaneu şi fără rezerve de către bunul simţ al străzii. O jovialitate slobodă la gură, un haz rabelaisian (în deplină consonanţă, de altfel, cu felul unguresc de a concepe umorul), slujesc – dar şi diluează, uneori – aciditatea moralistului care este **Csurka**. Întregi pasaje împănate cu idiomatisme îşi găsesc cu greu un echivalent românesc. Totuşi, n-ar fi de loc imposibilă realizarea unei traduceri superioare celei de faţă, aparţinând lui **Alexandru Covaci**, în care, adesea, expresia este căznită. Hotărât, traducerea reclamă o mai abilă stilizare. Originalul o merită.

S-ar zice că spectacolul arădean a urmărit să fie în primul rând un canal de comunicare a textului şi, apoi, să evite şarja. Impresia de ansamblu este de acurateţe, de supunere la obiect, dar şi de firavă originalitate. Reuşesc să-şi impună prezenţa **Ion Petrache** (un doctor Kenèz desenat în peniţă), **Mariana Müller** (fiica primarului, rol rezolvat cu un anume haz al ingenuităţii), **Eugen Tănase** (jovialul şi sfătosul fost coleg de celulă al dr. Kenèz, ajuns ulterior consilier la Ministerul Sănătăţii!), **Ion Văran** (în rolul episodic, dar bine conturat, al unui pacient) şi **Gabi Daicu** (secretara lui Kenèz la Institutul Naţional).

Regizorul **László Jurka**, din R. P. Ungară, realizează o lectură şi nu o exegeză a textului. El lasă umorul să reiasă de la sine, din chiar articulaţiile intrigii, fără a încerca, de regulă, să-l potenţeze – cu o excepţie, într-o contribuţie vădit personală, în scena când eroul primeşte vizita foştilor săi colegi de breaslă, sosiţi cu scopul de a-l şantaja, dar cu un rezultat sub nivelul reprezentaţiei, poate şi din cauza faptului că doi din cei trei actori implicaţi nu sunt profesionişti. Scenografia este la fel de neutră; interioarele desenate de **Eva Györffy** s-ar preta unui număr nedefinit de piese cu subiect contemporan.

Regia şi scenografia par a nu fi rezovat dilema opţiunii între maniera realistă şi cea stilizată. Rezultatul este nici rece, nici cald.

Teatrul nr. 2/1980, pag. 45-46

Îngerul lui Brecht şi precupeaţa din Berlin

În vara lui 1940, *la drôle de guerre* năvăleşte în viaţa orăşelului francez Saint-Martin. În haosul refugiului ce precede apariţia inamicului şi în deprimarea primelor zile ale ocupaţiei, ies la iveală părţile ascunse ale sufletului celor supuşi unor grele încercări. Ceea ce-l interesează, însă, cu precădere pe **Bertolt Brecht**, în această dramatizare a romanului ***Simone*** de **Lion Feuchtwanger**, ca şi, de altfel, în întreaga sa creaţie, este mecanismul relaţiilor social-economice şi acţiunea acestora asupra conştiinţei individuale.

Este narat, în ***Viziunile Simonei Machard***, procesul unei clarificări ideologice, o aventură a gândirii. Micuţa Simone, eroina piesei, ajunge să înţeleagă – şi să suporte consecinţele directe ale acestei înţelegeri – că cei bogaţi nu au patrie, că ei constituie un popor aparte şi că "războiul sfânt" tocmai împotriva acestui popor al bogătaşilor trebuie dus de către toţi "umiliţii şi obidiţii". Simone se visează Jeanne d'Arc, aude voci şi dialoghează – cântând – cu un înger asupra luptei de clasă. Sincer vorbind, nu m-aş fi aşteptat ca *song*-urile politice ale lui Brecht să capete inflexiuni gregoriene, dar ciudăţenia s-a întâmplat, iar autorul acestor mici bijuterii este celebrul compozitor **Hanns Eisler**. Pare-se că tocmai aici se face simţită cel mai bine "gheara leului", marca inconfundabilă a umorului cinic brechtian, în ideea enormă de a concepe un "înger" revoluţionar. Povestea este o alegorie quasi-folclorică prin tonusul ei vital, mitică şi demitizantă în acelaşi timp, a devenirii Simonei. Umorul şi ingeniozitatea comediografului Brecht fac posibilă existenţa ideologului Brecht.

În spectacolul Teatrului de Stat din Gera, R.D.G., aflat într-un scurt turneu la Timişoara, regizorul **Klaus Krampe** a distribuit-o în rolul Simonei pe **Martina Freytag**, o fetiţă de zece ani, adică având chiar vârsta personajului său, conform prescripţiei auctoriale. Spectacolul n-ar fi avut decât de câştigat prin nesocotirea unei atari indicaţii; există şi ireverenţe salutare. Prea tânăra "actriţă" este secondată de câţiva adevăraţi profesionişti; principala caracteristică a interpretării acestora este acurateţea.

Trebuie menţionaţi, însă, doi interpreţi care au adus în scenă mai mult decât atât: **Reinhold Schäfer**, în rolul Primarului (în vis, re-

gele Carol al VII-lea) şi **Ursula Spieker**, în cel al doamnei Soupeau (în vis, Isabeau, regina-mamă). Schäfer face un primar absolut şi un rege birocrat, nedespărţit, în ambele ipostaze, de servieta sa de portărel, o apariţie de o halucinantă precizie. Ursula Spieker creează o doamnă Soupeau-mare stăpână, afişând o morgă ceva mai mult decât aristocratică: provincial-burgheză.

Împreună cu scenograful **Theo Hug**, regizorul a desemnat drept matrice a acţiunii un spaţiu arhitectonic – curtea hotelului a cărui slujbaşă este Simone – reprodus cu minuţie, cu exactitate fotografică. În acelaşi decor, iluminat de data aceasta cu zgârcenie, au loc şi întrupările visurilor Simonei. La lumina zilei, jocul este de un realism plat; în "văpaia lunii" şi a revelaţiilor, interpretarea capătă un aspect oniric, somnambul, de un grotesc enorm şi îngheţat. (Ajuns aici, trebuie neapărat să-l menţionez pe **Ralf Dittrich**, interpretul îngerului-propagandist, dotat cu reale calităţi de cântăreţ.)

E o delimitare tranşantă între cele două planuri, cel al realităţii şi cel al iluminărilor, cel al întâmplărilor şi cel al sensurilor acestora, atât de tranşantă încât nu există între ele o trăsătură de unire stilistică. Regizorul a analizat cu aplicaţie componentele textului, spectatorul rămâne cu nostalgia unei sinteze.

Dacă ***Viziunilor***... de la Gera le-a lipsit ceva, aceasta a fost numai viziunea, personală şi integratoare.

Trupa oaspete a mai adus în faţa publicului timişorean o formă de spectacol, din păcate, prea puţin uzitată la noi, un program de cabaret intitulat ***În jurul stâlpilor de afişaj sau Miniaturi berlineze***, care a fost prezentat în restaurantul *Continental*.

Succesiune de "numere vorbite şi cântate" în argou berlinez, programul a fost alcătuit pe scheletul miniaturilor create de un clasic al genului. **Adolf Glassbrenner** (1810-1876), jurnalist democrat, fervent al folclorului urban, a schiţat cu sagacitate tipuri caracteristice ale străzii berlineze, siluete de eterni exponenţi ai opiniei neoficiale, înzestrate cu un umor specific, jovial şi subtil în acelaşi timp, profiluri la fel de ubicue ca şi acelea ale *Commediei dell'Arte*.

Măştile arhetipale de aici sunt la fel de neconvertibile în alte sisteme de referinţă precât este netraductibil slang-ul în care ele se exprimă. (La Berlin, de exemplu, cuvântul "Geld" = "bani" sună "Yeld".)

Acestora li se adaugă *sketch*-uri datorate unor autori contemporani, cărora le-am admirat incisivitatea satirică şi curajul

civic.[□] Nimeni nu s-a preocupat să aducă vorba de frizeri care iau bacşiş, ci de lucruri ceva mai serioase. Uzând doar de o parte dintre mijloacele de expresie ale *music hall*-ului, interpreţilor par să li se potrivească mai ales cele verbale şi muzicale.

Johanna Möschke încarnează tipul femeii de la periferia marelui oraş, un fel de precupeaţă cu debit verbal torenţial şi personalitate vulcanică – din care interpreta face o apariţie colţuroasă şi grotescă, spunând pe şleau câteva lucruri de un bun simţ de-a dreptul incomod. **Peter Prautsch** este un comper de cafenea, pe un text străbătut de o undă de cinism tonic (da, da, tonic, căci, într-un context ipocrit, orice lucru aflat în relaţie cu adevărul nu poate fi decât stenic). **Ditha Cullmann** şi **Herbert Sturm** figurează un Arlechino şi o Colombină sui generis. În bună tradiţie a music hall-ului şi mai ales, a celui german, sentimentalismul nu este adus în discuţie decât spre a fi corodat printr-o acidă persiflare – ca, de pildă, în cazul cupletului şi tangoului celor doi.

Programul de divertisment al trupei germane a fost alcătuit din contribuţiile unor moralişti ceva mai slobozi la gură. Sclipiciul marilor spectacole de *variété* a lipsit. S-a câştigat, în schimb, un spor de profunzime.

Teatrul, nr. 2/1980, pag. 95-96

Teatru scurt la Timişoara

Ultimele premiere timişorene ne fac să constatăm încă o dată că manifestările specializate ale breslei exercită o influenţă notabilă asupra diversificării activităţii teatrale în ţară. Ivite în preajma, sau concomitent cu desfăşurarea *Săptămânii teatrului scurt* de la Oradea şi a *Reuniunii studiourilor teatrale* de la Piteşti, montările recente ale pieselor într-un act ***La doi paşi, oraşul*** de **Iosif Costinaş** şi ***Omul***

[□] De pildă, unul despre vânătorul care a împuşcat altceva decât se aştepta, încheiat cu concluzia "ce să-i faci, întâi tragi şi apoi întrebi cine-i" – aluzie clară la grănicerii est-germani şi la Zidul Berlinului, făcând sala să vuiască de râs. Nu de alta, dar şi ai noştri procedau la fel. (Desigur, unuia mai tânăr ar trebui să-i explic ce era de râs în asta. Însă ar dura prea mult.)

care s-a transformat în câine de **Osvaldo Dragun** marchează – în grade diferite – schiţarea intenţiei de a "lupta cu inerţia" montărilor de rutină, atotprezente încă în oraşul bănăţean.

Debutul scenic al dramaturgului timişorean Iosif Costinaş, nume cunoscut până acum mai ales în mediul cinecluburilor din ţară, coincide cu debutul studioului *Vertical* al Teatrului Naţional din localitate.

Piesa, la a cărei premieră am asistat, este o fabulă destul de banală. La marginea unui oraş, pe un câmp care este o ţară a nimănui, un om nu prea voinic îl duce în spinare un altul căzut în nesimţire, sau, poate, mort. La căpătâiul acestuia au loc trei întâlniri succesive: anonimul său binefăcător se confruntă cu modul de gândire al unui boxeur, al unui entomolog şi al reprezentanţilor forţei publice. Nimeni nu vrea să creadă că salvatorul este, pur şi simplu, un om de suflet; el este suspectat de omor în scop de jaf, i se dau sfaturi şi ordine privind transportul omului leşinat, este sfătuit să nu se amestece în treburile victimei şi finalmente, este arestat. De îndată ce scapă, omul de treabă se întoarce la protejatul său, de care, între timp, nu s-a ocupat nimeni – şi cu aceasta, piesa ia sfârşit. Textul, care se vrea o dezbatere asupra lipsei de omenie, surprinde numai prin tonusul scăzut al comunicării, prin aerul său neconvins. Autorul forţează uşi de mult deschise, într-o manieră ce aminteşte de producţia dramaturgică medie a efervescentului deceniu al şaptelea.

Articolul-manifest al noului studio, tipărit în corpul programului de sală, clamează dorinţa animatorilor săi de a inova în domeniul modalităţilor de expresie şi al structurilor dramatice, printre altele. Trebuie să constatăm, însă, că ***La doi paşi, oraşul*** nu ne lasă a bănui existenţa vreunor inovaţii prin preajmă.□

Spectacolul creat de regizorul **Emil Reus** reuşeşte să intereseze exclusiv în măsura în care **Daniel Petrescu**, deţinătorul rolului de prim plan, face, dacă mai era nevoie pentru a ne convinge, dovada unei bune stăpâniri a meseriei, creând o apariţie de om oarecare, un anti-erou puţintel ridicol, patetic în neajutorarea şi dârzenia sa.

□ Pasaj cenzurat în 1980: *Nici nu par a fi la locul lor inovaţiile, în sala ca o bomboniera aurită pe care Opera o împarte cu celelalte teatre timişorene. În treacăt fie spus, oraşul acesta mare ar merita un loc teatral care să amintească de secolul nostru.*

În absenţa unei îndrumări regizorale mai decise, **Ion Haiduc**, un tânăr actor capabil, în general, de inventivitate în conceperea rolurilor sale, realizează de astă dată două personaje schiţate grăbit, în tuşe groase, şarjând inutil şi comercial. Cam la fel stau lucrurile cu **Traian Buzoianu**, în rolul biologului şi cu **George Lungoci**, în cel al unui paznic.

În contrast cu toate acestea, scenografia lui **Francisc Schreiber** este austeră şi sugestivă: două imense şine de cale ferată, contorsionate, parcă, de forţa unei explozii, traduc dezolarea orizontului sufletesc al personajelor.

Mai apropiat de căutările fireşti ale unui studio pare să fie spectacolul Teatrului German de Stat. ***Omul care s-a transformat în câine*** este un text dens, de mică întindere, al dramaturgului argentinian **Osvaldo Dragun**. Cu mijloace preluate din *Commedia dell´Arte*, dar şi din arsenalul brechtian, autorul istoriseşte hiperbola atroce a şomerului care, fiind nevoit să se angajeze pe post de câine de pază, ajunge să-şi ignore identitatea umană. Ideea protestului social, atât de prezentă în teatrul contemporan, este aici savant pusă în pagină şi adusă la dimensiunile enorme ale unei semnificaţii reale. Forţa povestirii este comparabilă cu cea a folclorului.

Regia şi scenografia aparţin tânărului actor **Michael Bleiziffer**. Reprezentaţia este concepută pentru un spaţiu de joc neconvenţional: cu ocazia *Săptămânii teatrului scurt* de la Oradea, ea a avut loc în foaierul teatrului, la lumină de lumânări. **Maria Lidolt**, colaboratoarea regizorului, le-a desenat interpreţilor măşti derivate din cele ale *Commediei dell´Arte*. Costumele desperecheate dau aerul specific trupei de actori ambulanţi care pun în scenă balada omului prefăcut în câine. Ideile regizorale nu sunt puţine şi nici gratuite.

Şi totuşi, spectacolul trenează. Paradoxal pentru un actor care pune în scenă, tocmai interpretarea este punctul slab al spectacolului. Textul lui Dragun reuşeşte turul de forţă de a rămâne unul stenic, râzând, fie şi scrâşnit, de o lume dezumanizantă. Spectacolul se rezumă la scrâşnet. Sunt absente verva şi spontaneitatea improvizaţiei, adică tocmai ceea ce ar fi trebuit să constituie specificul unui atare spectacol.

Componenţii trupei ambulante sunt încarnaţi de **Ida Gaza**, **Herbert Schmidt**, **Norbert Hauser**, **Franz Faulhaber** şi **Ana Zerwes**. Franz Faulhaber a ajuns cel mai aproape de necesara mobilitate spirituală a personajului său.

Regizorul a văzut în acest experiment şi o şansă de a determina creşterea disponibilităţii ansamblului actoricesc. Fără îndoială, este un exerciţiu extrem de util; însă trebuie ca rezultatele sale să se arate în chiar şirul reprezentaţiilor.

Radio Bucureşti, emisiunea *Rampa şi ecranul*, 2 martie 1980

De ce dormi, iubito ?

Într-unul din romanele sale, **Camil Petrescu** îşi punea un personaj să dizerteze îndelung despre evoluţia modei vestimentare; astfel, o cravată elegantă care costă destul de scump în magazinele din centru, spunea acesta, poate fi regăsită după un timp în micile dughene anonime, la un preţ mult mai accesibil, însă, ce-i drept, confecţionată dintr-un material de proastă calitate. După cum se ştie, o soartă similară le este rezervată adesea şi motivelor literare, la reluarea lor prin intermediul unor procedee numite în fel şi chip: rescriere, pastişă, preluare creatoare, citare – mărturisită sau nu etc.

De ce dormi, iubito?, piesa capabilă să suscite asemenea reflecţii, aparţine autorului flamand **Jos Vandeloo** şi este parafraza derizorie a unui model ilustru, numit ***Aşteptându-l pe Godot***. Desigur, este vorba de o variantă "perfecţionată"; dacă Samuel Beckett se mulţumea să mediteze asupra lipsei de finalitate a existenţei, Vandeloo indică şi cauzele acestei situaţii: personajele sale cu veleităţi simbolice, însingurate, angoasate de spectrul războiului, depersonalizate într-o viaţă socială lipsită de realizări, îşi caută refugiul în intimitatea căminului, care se dovedeşte a fi un infern în doi, conform adagiului "viaţa în comun este cea mai cumplită pedeapsă".

Dar nu numai existenţa în comun generează acel infern, ne încredinţează povestea, ci, mai ales, neînţelegerea erotică a celor doi soţi. Aici e marea găselniţă a autorului, aportul său creator, ca să zicem aşa, la îmbogăţirea temei în cauză.

Şi astfel, avem ocazia să constatăm încă o dată că dramaturgia de esenţă filosofică a deceniilor trecute primeşte replica versiunii sale vulgarizate actuale, a unui Kitsch bulevardier. În linii mari, istoria cu cele două cravate se repetă.

Teatrul *Nottara* şi regizorul **Valeriu Paraschiv** îşi asumă

sarcina lansării acestei economicoase premiere absolute. În ceea ce-i priveşte, virtuala actriţă **Anda Călugăreanu** şi excelentul comic care este, de fapt, **Horaţiu Mălăele** fac tot ce depinde de prezenţa lor: atrag, adică, publicul la spectacol. Însă nu mult mai mult decât atât. Şi mă îndoiesc că acest "mai mult" ar fi fost posibil pe o asemenea partitură. Interpretând un personaj cu atribute alegorice, care încarnează bovarysmul semicenzurat al eroinei ultragiate de existenţa cotidiană, actorul **Valeriu Paraschiv** ispăşeşte păcatele opţiunii repertoriale a regizorului purtând acelaşi nume.

Conceput ca un musical, spectacolul etalează câteva mijloace specifice ale genului: cântul, măştile, o bună regie de lumini – fără, însă, ca din amalgamarea lor să se nască ceva coerent. Aceasta, din cauza calităţii textului, dar şi a unor evidente indecizii regizorale.

Altminteri, *song*-urile compozitorului **Mircea Florian** sunt interesante ca întotdeauna şi de loc facile, iar scenografia lui **Sică Rusescu**, elocventă în simplitatea ei; apartamentul în care coexistă personajele este desenat întocmai ca interiorul unei cazemate, până la amănuntul ferestrei în formă de ambrazură.

Acestea fiind zise, mai rămâne o ultimă nedumerire: în contextul unei activităţi restrânse de traducere a dramaturgiei străine, de unde graba de a se reprezenta tocmai acest text, în vreme ce **Edward Bond** sau **Peter Weiss** – ca să citez primele nume ce-mi vin în minte – rămân necunoscuţi marelui nostru public?

Radio Bucureşti, emisiunea *Rampa şi ecranul*, 1 martie 1981

Woyzeck

S-ar zice că spectacolul lui **Visarion Alexa** face totul pentru a preîntâmpina eliberarea tensiunii acumulate de către publicul său prin intermediul unor simple aplauze. Ocolind expresia mecanică a unei comunieri de suprafaţă, el încearcă să accentueze senzaţia de inconfort spiritual a spectatorului, prin utilizarea chiar a unor mijloace ceva mai directe; nu pentru întâia oară în lume şi nici la noi, dar, ca în puţine alte împrejurări, de astă dată cu rost.

Dacă, în antract, unul dintre participanţii la bâlciul lugubru de pe scenă se află în sală, aproape blocând ieşirea, aceasta coincide cu

ceea ce credea chiar autorul lui ***Woyzeck***, acum un secol şi jumătate, că trebuie să fie teatrul: un lucru incomod pentru public. Căci este vorba de primul text dramatic din istorie care nu se propune spre contemplare şi nu se mulţumeşte să ocazioneze o simplă defulare afectiv-senzorială, ci încearcă în mod deliberat să-şi provoace publicul la gândire, la luarea de poziţie faţă de situaţia socială.

Woyzeck, primul anti-erou din istoria teatrului universal, întâiul personaj care ne este înfăţişat nu acţionând pentru sau contra unei societăţi date, ci fiind pur şi simplu manipulat de ea, acest Woyzeck face o breşă în viziunea idealistă despre om şi liberul său arbitru cum numai ideologiile de srânga şi psihanaliza aveau să facă, mult mai târziu.

Scrisă în 1836, tipărită şi jucată de abia în 1910, piesa lui **Georg Büchner** (mort în 1837, la vârsta de 24 de ani) era în modul cel mai direct – şi probabil, nu întâmplător – contemporană cu apariţia geometriilor noneuclidiene. Cu ea şi cu ele se sfârşea o eră a certitudinilor şi începea dubitativa, interogativa noastră contemporaneitate.

Încă o dată, paradoxul funcţionează ca un revelator al realităţii. Printre semenii săi dezumanizaţi, omul Woyzeck nu poate fi decât un obiect cu funcţionare defectuoasă. Pentru Căpitan, el reprezintă un obiect bizar, cu veleităţi de existenţă depăşind atribuţiile sale de ordonanţă; pentru Doctor, obiect al unor experienţe pseudo-medicale; pentru mama copilului său, un obiect care procură bani. Şi pentru toţi cei din jur, faptul că acest paria gândeşte este o curiozitate de felul calului savant de la bâlci. Într-o lume populată de oameni-obiect, omul mărunt, oarecare, cel mai neînsemnat dintre obiecte, nu poate fi decât un obiect stricat, atunci când are îndrăzneala să simtă, să gândească şi să se exprime.

Woyzeck face altceva decât ceea ce se aşteaptă de la el, nesupunându-se, ci acţionând, într-un târziu, pe cont propriu. Iar autorul demonstrează, cu aparenţa rigorii ştiinţifice, că singura astfel de acţiune la îndemâna lui nu poate fi decât crima (printre altele, pentru că, fiind lipsit de educaţie, nu prea ştie să se exprime prin vorbe). El restituie societăţii, într-o singură clipă, tot ce a primit de la ea de-a lungul unei vieţi: violenţă.

De altfel, situaţia personajului nu diferă mult de cea a autorului însuşi: în timpul scurtei sale vieţi, activitatea lui Büchner n-a fost urmărită de critici (asta a început să se întâmple, cum spuneam, mult mai târziu), ci de poliţia secretă a patriei sale, ca membru al unei

asociaţii revoluţionare ce era. Creaţia sa este receptată astăzi ca o cheie necesară pentru înţelegerea felului de a-fi-în-lume propriu omului oarecare, strivit, depersonalizat, aşadar îmbogăţit întru cunoaştere de către experienţa istorică a secolului nostru, cel mai sângeros din întreaga istorie a omenirii.

Montând acest text canonic, în care s-au putut recunoaşte, aşa cum s-a mai spus, aproape toate orientările estetice importante ale secolului XX, regizorul Visarion Alexa a avut de optat între mai multe modalităţi expresive. Spectacolul său de la sala *Majestic* face să coexiste elemente contradictorii, generatoare ale unei tensiuni ideatice de o perfectă teatralitate, ai cărei poli sunt Woyzeck şi lumea sa.

În rolul titular, **Florin Zamfirescu** creează un personaj cu mult mai uman decât ne-ar fi lăsat textul să bănuim. Nu mai avem de a face cu un caz Woyzeck şi nici cu o abstracţiune de tip expresionist, ci cu o fiinţă de un firesc foarte particular, foarte propriu. Spre deosebire de celelalte personaje, concepute exclusiv ca nişte fantoşe, Woyzeck-Zamfirescu este esenţialmente un om care gândeşte. Acţiunile sale nu sunt doar urmarea unor impulsuri obscure, sau reacţie mecanică la frustrările cauzate de mediul social, ci, mai ales, rezultatul unei continue deliberări. Aş fi înclinat să-l asemăn mai curând unui personaj camusian decât unuia brechtian. Alegând această interpretare, actorul şi regizorul operează o deplasare de sensuri: conflictul nu mai are loc între un om banal şi o existenţă anihilantă, ci între societate şi un om dotat cu o viaţă interioară inconfundabilă. Mai exact spus, între individ şi condiţia gregară. Individul e om, turma e alcătuită din vieţuitoare.

Cât despre celălalt element al demonstraţiei, trebuie spus că nici masa de aici nu este amorfă. Mulţimea lui Alexa este compusă din numeroase personaje distincte, precis conturate, precis caricaturizate.

Păcat că spaţiul cronicii mă constrânge să renunţ la analiza detaliată a creaţiilor semnate de **Irina Mazanitis**, **Ion Vîlcu**, **Radu Panamarenco**, **Adrian Vişan**, **Constantin Cojocaru**, **Dorina Lazăr**, **Rodica Mandache**, **Jorj Voicu**, **Corneliu Dumitraş**, **Răzvan Vasilescu** – şi de toţi ceilalţi. Echipa a creat din replici puţine, din tăceri prelungi, din gesturi bruşte, dintr-o excelentă plastică corporală şi interpretare pur mimică, atmosfera apăsătoare a unei lumi în care, cum spunea odată poeta **Angela Marinescu**, *mai firesc decât firescul este nefirescul*.

Spectacolul teatrului *Giuleşti* este un vârf al actualei stagiuni.

Radio Bucureşti, emisiunea *Rampa şi ecranul*, 29 martie 1981

Trei modele ale bătrâneţii

Motto:
"Până când să n-avem şi noi faliţii noştri?"
(I. L. Caragiale – ***O scrisoare pierdută***)

Din vechime şi până în zilele noastre, oamenii au fost convinşi că bătrâneţea înseamnă o relativ scurtă escală în drumul spre veşnicie, caracterizată printr-o diminuare vădită a forţei vitale, compensată, însă, prin înţelepciune şi o anumită seninătate. Fie ea şi abulică ori senilă, seninătatea aceasta.

Secolul nostru, care a văzut multe – de la Einstein la Oppenheimer, de la Rodin la Giacometti, de la doctorul Fleming la doctorul Mengele – inventează noţiunea de "bătrâneţe activă", sau "a treia vârstă", expresie calchiată, probabil, după aceea de "lumea a treia". Ni se spune că noua vârstă a omului s-ar manifesta prin posibilitatea şi dorinţa sinceră de a merge cu bicicleta până hăăăt, pe la optzeci de ani, încolo… Că asta s-ar traduce şi printr-o sporire a înţelepciunii ori seninătăţii n-am auzit. Oricum, să nu fim cusurgii: e bine că vom pedala un timp cât mai îndelungat, fără a mai pretinde să şi devenim, fiecare, câte un mic Voltaire sau Goethe.

Aşa arată, pe scurt, cele două modele deja existente ale bătrâneţii. De loc convins că "tertium non datur", principiu fundamental al logicii formale, traductibil prin "ori e laie, ori bălaie", **Ivan Daşev Radoev** propune un al treilea. Bătrânii săi nu sunt nici Tarzani la pensie, nici filosofi stoici, detaşaţi măreţ de cele lumeşti. Materia lor nu e o combinaţie de câte ceva din cele două imagini ideale pomenite mai înainte: eroii piesei sale ***Canibala*** le contrazic categoric pe amândouă. Seninătatea le e străină, patimile lor sunt vii, dar, în afară de patimi, nu s-ar putea spune că a mai rămas ceva viu în ei. Ei sunt un cumul de minusuri sporite până la proporţiile unor fantoşe ridicole, detestabile şi, mai ales, demne de plâns.

Viaţa, trecuta lor viaţă de actuali pensionari ai unui cămin de bătrâni îşi caută încă sensul printre amintiri tenace şi nu prea plăcute: umbra unui om care s-a sinucis odată, de mult, ca urmare a unui abuz comis chiar de către unul dintre cei internaţi aici, îndoiala chinuitoare asupra fidelităţii unui soţ reintrat în circuitul azotului, întrebări mereu puse şi lăsate mereu fără un răspuns în legătură cu realizările şi rostul unor vieţi agitate de mişcările tectonice ale istoriei, bilanţuri nesemnificative sau dubioase, toate acestea alcătuiesc "carnea" personajelor.

Tovarăşul Topuzov a trecut la viaţa sa prin posturi importante, prin funcţii de răspundere (care nu l-au împiedicat, de altfel, să eşueze la azil). Lider înnăscut, Topuzov se auto-alege şef peste pensionari şi se apucă să dea o alură nouă vieţii din cămin; el va ordona, de pildă, amenajarea unui teren de tenis, căci, chiar dacă supuşilor săi nu le stă mintea la aşa ceva, e bine ca terenul să existe spre a depune mărturie în faţa eventualilor turişti occidentali despre înaltul nivel de trai şi civilizaţie de prin partea locului. Sau: unul dintre pensionari şi-a mobilat un colţişor cu obiecte ţărăneşti de la el de-acasă. Tovarăşul Topuzov aprobă gestul, se înflăcărează şi declară că întreaga Bulgarie ar trebui să devină un asemenea "colţ bulgăresc", folcloric, afirmaţie caragialescă, în cel mai pur stil Caţavencu, la care i se răspunde că, atunci, ar exista pericolul ca ea să fie preluată în întregime de către "Balkanturist". Şi aşa mai departe…

…Nici înţelepciune, nici forţă; nici ştiinţă, nici putinţă – ci doar amintirea sau iluzia lor. Pe scurt, surogate, căci acţiunea piesei se petrece în secolul produselor din înlocuitori. Înclinaţia bolnăvicioasă de a face ca lucrurile mai curând să pară că există decât să existe cu adevărat, în maniera proverbialului prinţ Potemkin, la fel ca şi predispoziţia masei de a se supune unui lider fără a-l chestiona în legătură cu calităţile sale, aceste două aberaţii îngrozitor de comice ale vieţii sociale se conturează cu tot atâta discreţie câtă precizie pe fundalul acţiunii imaginate de autor. ***Canibala*** este o meditaţie asupra naturii umane: asupra naturii umane generale şi eterne, implicate în structuri sociale particulare.

"Omenirea se desparte de trecutul ei râzând". Da, desigur. Dar ar trebui adăugat: nu numai de trecut. Şi de prezent te poţi delimita râzând.

Iată de ce textul lui Radoev este o comedie.□

Caietul-program al spectacolului ***Canibala***,
teatrul *Ion Vasilescu*, Giurgiu, mai 1983

□ Cum se explică tipărirea unui text precum cel de mai sus, în tiraj de 2000 de exemplare, în Bucureştiul anului 1983? (Pentru că teatrul *Ion Vasilescu*, al cărui secretar literar eram, îşi prezenta spectacolele la Bucureşti, nu la Giurgiu, unde tocmai fusese mutat printr-un ordin al lui Ceauşescu – indispus, acesta din urmă, de faptul că vizavi, la Ruse, unde s-a întâlnit el de vreo două ori cu Jivkov, exista un teatru, în vreme ce mândrul municipiu Giurgiu nu poseda nimic de genul ăsta.) Păi, mai întâi şi-ntâi, prin dorinţa mea – nişel infantilă, recunosc – de a vedea cât de departe se poate merge cu "zgândărirea" ălora. Adică, a re-

Patima roşie

Mihail Sorbul şi-a subintitulat piesa "comedie tragică". În 1914, **Eugen Lovinescu** o aprecia astfel: *Departe de a fi ruptă din viaţa românească, **Patima roşie** e o lucrare arbitrară, ieşită poate din reminiscenţe de literatură rusă, în care autorul ne vorbeşte de lumea universitară cu preciziunea unui client al azilurilor de noapte ce ne-ar descrie lumea duceselor din foburgul Saint Germain.*

După aproape trei decenii, considerând-o *o dramă pasională cu accente de umor*, **George Călinescu** conchidea: *Prin acest schematism substanţial şi prin rotunditatea tehnică, **Patima roşie** se va citi şi reprezenta oricând cu mari satisfacţii estetice.*

În studiul publicat (fragmentar?) în caietul-program al spectacolului de faţă, **Doina Modola** o numeşte *antimelodramă* şi afirmă că ea *semnează actul de deces al melodramei*.

Dintre toate, care este opinia (cea mai) îndreptăţită? În ceea ce mă priveşte, cred că este aceea, lapidară, a însuşi autorului.

Mediul social-istoric *arbitrar*, precum şi relaţiile psihologice *schematice*, astfel percepute de cei doi mari critici, constituie cadrul în care evoluează capricios, dar fără pic de libertate lăuntrică, aparent voluntara Tofana. Descrisă ca o certă personalitate hibridă, eroina este o libertină prin convingeri şi prin lipsă de educaţie burgheză. Într-o atmosferă de boemă studenţească (de evidentă promiscuitate, spune Lovinescu), ea îşi asumă iniţiativa erotică, precum o Nora care ar fi făcut şi pasul următor. Mai apropiată, însă, tipologic, de Medeea decît de ibseniana Nora sau de Lulu, Tofana nu este un personaj tragic, ci un caz tragic; pentru că etern-umanul, schematic, se încarnează aici într-un caz şi nu într-un mit.

---

gimului comunist. Dacă s-ar fi găsit mai mulţi "infantili" ca mine, probabil că România n-ar fi arătat şi n-ar arăta cum am ştiut-o şi o ştim, nici în 1989 şi nici acum. Desigur că asta implica oarece riscuri. Pe mine, gluma de mai sus, adăugată unor acte anterioare de "indisciplină", m-a costat mai mult de doi ani de şomaj (cu începere de la 1 iulie 1983, dată după care activiştii C.C.E.S.-ului informau pe toată lumea că eu aş fi plecat definitiv din România, deşi cererile mele de angajare se aflau în sertarele lor) şi interdicţia de a mai publica. Pe care n-a îndrăznit s-o încalce, în perioada 1984-87, decât **Stelian Tănase**, incluzându-mă în sumarul revistelor sale de divertisment editate sub egida mai multor teatre. Şi apoi, din 1987, **Ion Cristoiu**, pe atunci, redactor şef al revistei *Teatrul*. Le mulţumesc încă o dată.

Datorită situării ei necesare într-un timp istoric dat, *background*-ul legendar, mitic, principală premisă a acţiunii tragice, nu mai este posibil. Însă fatalitatea există, gros subliniată de replicile bufonului-*raisonneur* Şbilţ, în ereditatea Tofanei, nepoata hingherului, al cărei destin se numeşte, lombrosian, patimă sangvinară.

Evadând într-o lume diferită, pe care o vrea superioară, pentru a-şi afla împlinirea (sufletească, dar şi socială), Tofana îşi întâlneşte în cele din urmă moartea: aceasta e împlinirea ei în fatalitate, cercul s-a închis şi totul este de *rotunditatea tehnică* remarcată de Călinescu, dătătoare de *mari satisfacţii estetice* prin reîntâlnirea cu un binecunoscut motiv cultural. Sau poate cu o configuraţie mitică fundamentală a subconştientului colectiv?

Dramă, comedie tragică, (anti)melodramă? Simple denumiri: teatrul de astăzi nu mai operează cu categorii, specii şi genuri pure, ci prin interferarea lor.

Cât despre circumstanţele în care apare acest personaj neoclasic *sui generis*, ele compun o dramă sordidă a faptului divers, la un pas de senzaţionalul ziarelor de scandal. Sub specia imediată a criticii zise "de întâmpinare", Lovinescu a riscat şi a pierdut, luând act numai de circumstanţe şi amendându-le în numele unui realism pedestru: ***Patima roşie*** ar fi *lipsită de observaţie*. Chiar dacă ar fi aşa, ea este, în schimb, riguros construită.

Iar în ceea ce priveşte observaţia, ar mai fi câte ceva de spus. Este piesa aceasta lipsită de realism? Răspunsul este parţial afirmativ: de un anumit realism, în orice caz. Legătura sa cu (pre-) concepţiile concretizate în noţiunea de realism a epocii este una de adversitate, textul fiind, în ambianţa culturală a momentului, de o bizarerie şi amoralitate greu de suportat: faptul divers trebuie să rămână în colţul paginii de gazetă, nu să urce pe scenă, astfel s-ar putea traduce poziţia lui Lovinescu – şi, desigur, nu numai a lui. Ori de câte ori creatorul reuşeşte să surprindă "aerul epocii", epoca este scandalizată şi acuzele la îndemână sunt tocmai cele ce se pot regăsi în citatele lovinesciene de mai înainte. În Germania, de pildă, în aceeaşi perioadă, binecunoscutul estetician **Volkelt** a avut o reacţie identică, exprimată în termeni încă mai tranşanţi, faţă de piesele lui **Wedekind**.

În fapt, nedoritoare de a conştientiza o anumită stare de spirit şi de a recunoaşte că o face, societatea reacţionează brutal atunci când aceasta îi este prezentată sub forma "structurii semnificative", mai ales dacă se bucură de cea mai publică receptare

şi de cel mai direct mod de influenţare, precum creaţia dramatică. Aerul epocii dinaintea primului război mondial era unul, eufemistic vorbind, de o moralitate relaxată (nu vreau să afirm că vremile următoare ar fi fost mai inocente; dar pe atunci, lucrul mai constituia o noutate blamabilă) şi isterizat de presimţirea catastrofei. După **Oscar Wilde** trebuia să urmeze Expresionismul.

Nu de realism este lipsită piesa lui Sorbul, ci de cele ce altădată se numeau "bienséances" în artă, de conformismul subiectului ales – şi astfel, am avut surpriza de a vedea un spirit ca acela al lui Lovinescu negând valoarea estetică a unei opere din considerente de ordin moral.

Perspectiva istorică îşi spune cuvântul: astăzi, am fi înclinaţi să întrezărim sub comportarea personajelor lui Sorbul o psihologie "pe marginea prăpastiei", ştiind că prăpastia a existat şi s-a numit "război mondial", ca să ne referim numai la primul. Aceasta este o înţelepciune *post festum*, a celui care cunoaşte sfârşitul poveştii – şi ar fi absurd să se reproşeze cuiva că n-a presimţit-o; ceea ce nu împiedică observarea limitelor gândirii epocii. Realismul ***Patimii roşii*** ţine de ceea ce epoca sa nu putea numi decât "senzaţional, excentric, marginal". A transforma senzaţionalul şi marginalul în semnificativ, tipic şi definitoriu,[□] acesta a fost pariul autorului – câştigat, după părerea posterităţii, care îl pune în scenă.

Spectacolul lui **Nicolae Scarlat**, la *Teatrul Tineretului* din Piatra Neamţ, netezeşte asperităţile textului. Ori, mai degrabă, îi rotunjeşte muchiile. Rămâne de văzut ce se câştigă sau se pierde prin aceasta. Un lucru e cert: orice ar fi fost, dramă pasională neoclasică, dramă expresionistă, melodramă, acţiunea presupunea nerv, pasiune, adică tocmai tonalitatea – cu o unică excepţie – absentă din spectacol. În aparenţă, viziunea regizorală este una respectuoasă faţă de text: nici un anacronism violent gen "contemporanul nostru", nici o umbră de distanţare parodică, nici o îngroşare grotescă nu ne arată că regizorul a vrut cu tot dinadinsul să facă altceva, "mai mult" decât textul. Dar a făcut mai puţin, printr-o eroare de distribuţie (Castriş) şi prin temperatura călduţă la care menţine rolul lui Rudi. Piesei bine

□ Ceva asemănător a făcut şi războiul, transformând accidentul în regulă şi moartea în evenimentul cel mai probabil dintre toate evenimentele, iar asta, la o scară nemaiîntâlnită până atunci – şi după o lungă perioadă de pace şi bunăstare (în Europa), ce părea, pe atunci, veşnică.

scrise îi corespunde în cazul de faţă un spectacol fluent – şi cam atât. Ne-am fi muţumit şi cu mai mult.

Student – poate – întârziat, dar tot student până la urmă, Castriş al acestui spectacol este un bărbat de cincizeci de ani. Rostul unei asemenea deplasări de accent e greu de înţeles. În viziunea autorului, el îi oferea Tofanei nu numai siguranţa materială, ci şi o dragoste în deplinătatea puterilor, iar faptul că ea i-l prefera pe Rudi, fostul lui coleg de aceeaşi vârstă, sau cu cel mult trei-patru ani mai tânăr, făcea comportarea femeii inexplicabilă în principiu şi dădea relaţiei o notă oportună de ambiguitate. Însă din moment ce Castriş are vârsta pe care o putem constata în spectacol, nu ne mai surprinde că Tofana îl înlocuieşte cu un Rudi mult mai apropiat de vârsta ei, fie acesta cât de haimana; comportarea nu mai miră pe nimeni, determinismul biologic se impune ca motivaţie exclusivă şi cât se poate de banală.

În ce-l priveşte, pe aceste premise, **Corneliu Dan Borcia** realizează un Castriş candid, mic burghez cumsecade, dominat de dezlănţuirile Tofanei, incapabil de a bănui trădarea ei şi a vechiului său prieten. Momentele de timorare îi reuşesc cel mai bine; vocea sa, în uşor falset, marchează atunci cu mijloacele comicului bine strunit ieşirile agresive ale partenerei. Prin compoziţia sa, interpretul face personajul plauzibil, chiar dacă, aşa cum spuneam, este un altul decât cel plăsmuit de dramaturg. În general, se poate considera că nici unul dintre cele cinci roluri ale piesei nu are biografie în sensul stanislavskian al sugerării acesteia (o Fedră cu ticuri ar fi o aberaţie); ele nu au decât voinţă, şi anume una peste limitele normalului, sau porniri aşijderea, dacă e să ne referim la Tofana şi la Rudi, polii conflictului. Viaţa lor se confundă cu viabilitatea mitică a tipologiilor respective – de unde şi valenţele de universalitate ale textului. Singura modalitate de a nu face din ele nişte fantoşe este aceea de a "vedea idei".

Ceea ce îi reuşeşte **Maiei Morgenstern**, interpreta Tofanei. Urmărind cu linearitate de halucinată atingerea idealului său (erotic? existenţial?), Tofana este însuşi conflictul. Maia Morgenstern îl nuanţează cu o permanentă nelinişte şi cu izbucniri dominatoare, la o temperatură ce exclude sentimentalismul şi vulgaritatea incriminate de Lovinescu.

Rudi, micul Don Juan cu panglici atârnate de gâtul chitarei (un pic de dreptate avea şi Lovinescu: nu prea e de crezut că un asemenea chitarist ar fi ajuns să deţină "carnetul monden" la indiferent

ce jurnal), rămâne în interpretarea albă, lipsită de relief, a lui **Mircea Rusu** la rolul de cuceritor din simplă deprindere, sau din pasiune de colecţionar tip Nae Girimea. Din punctul lui de vedere, răzbunarea consecutivă gestului său de a o părăsi pe Tofana pentru Crina constituie un simplu accident. De muncă. Şbilţ este, prin tradiţie, personajul cel mai "colorat" al piesei. **Romeo Tudor** îl compune de o manieră energică, dar monocordă. Ratatul alcoolic, obraznic şi tapeur devine în interpretarea sa mai curând degeneratul furios care pune arma în mâna verişoarei sale Tofana, convins şi parcă mândru de vocaţia sângeroasă a familiei. El nu apare, aici, ca un bufon până la urmă amuzant, ci de-a dreptul ca un nebun periculos.

Rolul de mică anvergură al Crinei este susţinut de **Oana Albu**. Parteneră onestă a Tofanei, Crina acestui spectacol este o apariţie mai curând necesară decât realizată.

Scenografia **Mariei Roiban-Dulhan** este simplă şi neutră, sumar-indicativă, exprimându-se, de exemplu, printr-o canapea Récamier cu colţuri de ladă de brad negeluită, infinit utilizabilă în montări moderne şi contemporane.

Teatrul, nr. 7-8/1987, pag. 103-105

Adriana Trandafir în *Maria Tănase*

Sunt rare ocaziile când putem observa, când putem simţi, ca în cazul de faţă, că trăirea unui rol, ea singură, aproape neajutată de celelalte ingrediente scenice, reuşeşte să configureze, reuşeşte **să fie** un spectacol. Rareori, de asemenea, se întâmplă să vedem că între trăire şi posibilitatea de a o exprima, de a construi adică un sistem coerent de semne teatrale, există o asemenea concordanţă bazată pe empatie încât expresia pare spontană, făcându-ne să credem – o clipă – că tehnica actoricească ori nu există, ori e de o importanţă cu totul secundară, infirmând cunoscutul paradox al lui Diderot.

Am avut această impresie persistentă urmărind recitalul **Adrianei Trandafir** cu ***Pasărea măiastră Maria Tănase*** de **George Sbârcea**, la teatrul *Giuleşti*. Pe parcursul unei ore şi jumătate de spectacol, presupunerea iniţială, că trebuie să fi existat o anume

afinitate cu personajul interpretat, are timp să se transforme în certitudine. Tânăra actriţă are temperamentul vulcanic al marii dispărute (nu de atâta vreme încât cel puţin unii să nu şi-o mai amintească şi altfel decât ca pe o voce abstractă, de pe discuri), astfel încât rolul îi vine ca o mănuşă, părând scris anume pentru ea.

Naturaleţea, spontaneitatea, petulanţa proprii interpretei, duse la o vivace expresivitate în câteva din reuşitele-i de până astăzi, par să se suprapună perfect caracterului şi temperamentului Mariei Tănase. La care se adaugă o asemănare fizică frapantă în anumite momente din spectacol, când se poate vorbi de o adevărată transfigurare, cu nimic îndatorată machiajului. Faptul este evident atunci când actriţa se încumetă să cânte, în continuarea vocii înregistrate pe bandă. Cu ***Doina din Maramureş*** şi cu ***Ciuleandra*** osmoza reuşeşte, parcă, în cel mai înalt grad. Fireşte, nu poate fi vorba de a o concura pe marea cântăreaţă pe propriu-i teren. Arta cântului mai înseamnă şi performanţă vocală – şi nu pe aceasta şi-o propune, în primul rând, actriţa. Dar până şi vocea pare să aibă aceeaşi factură – un alto când foarte timbrat, când aproape gutural – şi mai ales, peisajul sufletesc se simte a fi fost, cumva, acelaşi.

Secvenţele de cânt propriu zis sunt cele în care iluzia scenică funcţionează integral, când spectacolul "creşte" până la nivelul comuniunii cu o sală electrizată. Această voce, surâzătoare sau plânsă, insinuantă, frenetică, tragică, marca inconfundabilă şi, credeam, irepetabilă a Mariei Tănase (mărturie stau cele câteva interprete de folclor care au încercat în zadar să-i preia repertoriul), însemna, pe lângă toate celelalte, şi meşteşug: actorie de înaltă clasă. Adriana Trandafir ne reaminteşte aceasta.

Pe un text care, după toate aparenţele, nu este decât transcrierea brut-reportericească a unor amintiri ale eroinei (alcătuit de George Sbârcea cu utilizarea unei biografii semnate **Petre Ghiaţă** şi **Clery Sachelarie**, după cât se pare), protagonista subliniază apăsat expresia frustă ori şocantă şi trece, imediat şi firesc, la evocări larmoaiante, de gust discutabil, însă de efect garantat asupra unui public dinainte cucerit. Adriana Trandafir nu face parte din categoria actriţelor care trebuie îmboldite ca să facă ceva anume pe scenă; dimpotrivă, ar avea nevoie de un regizor pe măsura înzestrării sale actoriceşti, apt să-i tempereze şi moduleze prea-plinul prezenţei scenice.

Nu-l vom afla, însă, nici de această dată, în persoana apreciatului actor **George Bănică**, semnatarul regiei. Să mai spunem

că nici scenografia nu este semnată şi nici foaierul sălii *Majestic* nu constituie spaţiul cel mai potrivit unui spectacol de teatru; prin simplul fapt al inexistenţei culiselor se produc timpi morţi (ce-i drept, nici George Bănică, regizorul şi partenerul protagonistei, cu rol mut şi aproape imobil, nu schiţează intenţia de a-i acoperi). Toate acestea ţin de un anumit diletantism. Şi poate că o personalitate ca aceea a Mariei Tănase, definitorie pentru stratul profund al sensibilităţii estetice româneşti, ar fi meritat mai mult: în primul rând, o evocare de o altă ţinută literară, care, pe lângă plasticitatea şi expresivitatea interviului, să fi posedat şi ceea ce, de regulă, se numeşte "stil". Şi, nu în ultimul rând, o punere în scenă competentă şi aplicată.

Însă, cu toate imperfecţiunile sale, *one woman show*-ul Adrianei Trandafir trece rampa – şi o va mai face, probabil, mult timp de acum încolo. Contopirea cu personajul şi emoţia receptării sale sunt cele mai bune garanţii în acest sens. Drept care, aşa cum este, spectacolul giuleştean prilejuieşte unul dintre marile succese actoriceşti ale actualei stagiuni.

Teatrul, nr. 12/1988, pag. 73-74

Burghezul gentilom din *Iepoca de Aur*

Macbeth citit *à rebours* înseamnă ***Ubu rege***. Iar când Taica Ubu îşi descoperă oarece înclinaţii (aţi mai pomenit dictator fără talente? până şi **Stalin** se pricepea la ceva – la lingvistică), nu se poate ca până la urmă să nu apară şi un regizor, care va observa că dictatorul e rudă cu Jourdain.

Burghezul gentilom de **Molière**, spectacol semnat de **Alexandru Dabija** la *Nottara*, a avut parte să crească oarecum de la sine, pe un humus dintre cele mai fertile, din belşug îngrăşat cu gunoiul care a fost "epoca de aur". Curajul de a-l fi prezentat publicului bucureştean în noiembrie 1989 a fost mare. Nu e greu de imaginat ce-i aştepta pe actori şi pe regizor dacă fiara nu ar fi fost doborâtă la 22 decembrie; sigur este, însă, că nici unul dintre ei nu a avut cum să-şi închipuie, pe atunci, mărimea riscului căruia i s-a expus. Pe aceasta au putut-o aprecia de abia văzând ce s-a întâmplat în seara de 21 decembrie la Universitate.

Acest articol nu este, nu are cum să fie o cronică teatrală propriu zisă. I s-ar potrivi mai curând denumiri ca "jurnal de operaţiuni" sau "ordin de zi", fiind el câte puţin din amândouă. Nu evidenţierea calităţilor stilistice este, acum, de avut în vedere cu prioritate. Ci a temerităţii gestului.

Rezemându-se strict pe textul clasic, fără a-i clinti o iotă (dar transformând un profesor de scrimă într-unul de karaté), Dabija trece în revistă o parte semnificativă a particularităţilor ridicole şi groteşti ale parvenitului. Graţie lui şi geniului histrionic al lui **George Constantin**, domnul Jourdain capătă graiul, gesticulaţia şi ticurile lui Ceauşescu.

Am urmărit cea de a treia reprezentaţie. Auzisem câte ceva despre spectacol şi ştiind că nu avea şanse să dureze, m-am grăbit să-l văd. (Îmi adusesem aminte la timp că, în 1973, din pură indolenţă, ratasem un mare spectacol, ***Revizorul***, pus de **Lucian Pintilie** la *Bulandra*. Până am ajuns să mă hotărăsc, spectacolul a fost scos de pe afiş, după trei reprezentaţii, "la cererea unui grup de oameni ai muncii".)

Fiindcă s-a întâmplat să am un loc bun, am putut atât înregistra reacţia delirantă a publicului din fundul sălii şi de la balcon, cât şi urmări de aproape stupoarea, ba chiar spaima celor cu invitaţii, din "fotoliile de orchestră".

Oamenii aceia corect îmbrăcaţi şi reţinuţi în manifestări îngheţaseră de-a binelea. Tot ce pot spune este că figurile lor exprimau ceva între dezacord, nedumerire şi teroare. Parcă niciodată nu mi-a apărut mai clar antagonismul net din sânul societăţii noastre, dintre cei care ştiu şi mai vor să râdă – şi ceilalţi, legaţi prin mii de fire invizibile de soarta dictaturii.

Pofta de joc a echipei era remarcabilă. Se încinsese acolo o veselă sarabandă pe mormântul unui tiran care nu murise încă. George Constantin a oferit – şi oferă – publicului un regal. Felul cum acest mare actor rămâne egal cu sine şi totodată se identifică până la transparenţă cu personajul este o chestiune care ţine, deocamdată, de domeniul inexplicabilului. Scena primirii falsei delegaţii orientale este antologică. Instructorul de karaté este, în interpretarea de un umor macabru a lui **George Alexandru**, o "gorilă" prezidenţială, patronând vigilent şi ameninţător ceremonialul diplomatic.

Fără îndoială, spectatorul receptează din spectacol ce vrea şi ce poate. Şi ce-l îndeamnă împrejurările să înţeleagă. În cazul de faţă, mă îndoiesc să fi existat vreun spectator atent şi la altceva decât la aspectul de "cabaret politic" al actului scenic.

Trupa şi spectacolul însuşi îndură astfel o nedreptate; toţi cei care au trecut prin scenă merită, de n-ar fi să fie decât pentru curajul lor (şi nu e cazul), omagii.

Jertfa, Bucureşti, nr. 1, 20 mai 1990

Garden party cu funcţionari dresaţi

În 1964, la data premierei sale absolute, piesa actualului preşedinte la Cehoslovaciei a reprezentat, fără îndoială, un eveniment. **Havel** era, pe atunci, unul dintre primii, de nu cumva chiar primul artist opozant care intuise în viziunea dramatică şi filosofică a lui **Eugen Ionescu** maniera cea mai adecvată de conştientizare, deci implicit de demolare a absurdei mentalităţi comuniste, a stării de spirit patologice a locuitorilor, adică, mai exact spus, a deţinuţilor din fostul "lagăr" – de concentrare şi uneori, de exterminare – "socialist".

Personajele din ***Garden party*** nu au alte trăiri decât teama şi dorinţa de supunere. Aceşti roboţi biologici, cu existenţă automatică de somnambuli, cu limbajul lor papagalicesc ce nu face altceva decât să le mascheze vidul interior, par descinşi din ***Insula doctorului Moreau***, un vechi şi uitat roman ştiinţifico-fantastic. Numai că în romanul lui **Herbert George Wells** era vorba de nişte animale supuse unor fantasmagorice operaţii chirurgicale şi apoi dresate pentru a se putea servi de cuvânt, în scopul umanizării lor. Personajele lui Havel par să fi străbătut calea inversă: supuşi dresurii ideologico-poliţieneşti a statului totalitar, oamenii ajung să se comporte ca nişte animale închise în ţarcul birocraţiei atotprezente şi atotputernice.

La vremea sa, textul a constituit o satiră vitriolantă la adresa sistemului totalitar – drept care a fost pus la index în ţara sa. Nu mult după aceea, în 1969, a fost interzisă întreaga creaţie a lui Havel. Tot în 1969, s-a încercat şi la noi punerea în scenă a acestui ***Garden party***, la Cenaclul Uniunii Scriitorilor, în cadru restrâns, într-un spectacol-lectură realizat de **Ion Olteanu**. Chiar şi în aceste condiţii de minimă audienţă, spectacolul bucureştean a fost interzis după două reprezentaţii, la cererea ambasadei Cehoslovaciei, după cum se afirmă.

Spre deosebire de absurdul lui Ionescu, pe care îl parafrazea-

ză deliberat, cel al lui Havel implică o ironie mult mai directă şi aplicată la o realitate mult mai concretă, mai delimitată; o ironie dură, furioasă, aş zice. Dacă la Ionescu se găseşte loc pentru nuanţe şi pentru un insolit lirism, textul lui Havel pare un urlet care exprimă oroare, de o manieră aproape expresionistă. Dacă opera ionesciană are în vedere eternul uman în toată vasta sa generalitate, autorul ceh descrie o realitate bine circumscrisă şi, să sperăm, trecătoare. Ce-i drept, diferă şi mijloacele, parafraza fiind departe, sub aspect ideatic şi expresiv, de model. Iată de ce ***Garden party*** arată astăzi ca un text datat, purtând patina vremii şi suscitând un interes artistic tot mai redus. Ne aflăm, însă, acum, într-un moment al restituirilor culturale, când interesul pentru textele interzise odinioară nu este numai de natură artistică.

Trupa *Teatrului Tineretului* din Piatra Neamţ realizează, cu profesionalismul ce i-a adus o veche şi consolidată reputaţie, un spectacol coerent, de bună ţinută expresivă. Regizorul **Emil Mandric** creează o atmosferă amintind de aceea a excelentelor sale spectacole de odinioară pe texte de **Teodor Mazilu**.

În rolul tânărului pornit să-şi facă o carieră în administraţie, descurcându-se cu aplomb prin hăţişul organigramei, **Ion Muscă** trece cu naturaleţe prin ipostaze variate şi aparent contradictorii, reuşind să devină credibil în interiorul fantoşei care este personajul său. Firește, toate personajele piesei sunt asemenea fantoşe, aparenţe nesusţinute de esenţă umană. Frapează, de aceea, efortul – şi reuşita – câtorva dintre interpreţi de a le da un minimum de identitate, fără de care actul scenic s-ar transforma în teatru de marionete. E de notat, în acest sens, compoziţia lui **Constantin Ghenescu**, a unui bon viveur cinic şi birocrat inflexibil în cadrul serviciului, profil desenat cu fineţe şi vigoare totodată. De asemenea, cea a **Cătălinei Murgea** şi cea a lui **Cornel Nicoară**, în rolurile părinţilor tânărului arivist, două colaje de clişee comportamentale mic burgheze şi demagogic-populiste tipic totalitare.

Apariţii oneste şi corecte în rolurile lor sunt **Oana Albu-Birău**, **Daniela Bucătaru**, **Corneliu Dan Borcia**, **Liviu Timuş** şi **Florin Măcelaru**.

Diana Cupşa este autoarea unei scenografii funcţionale.

Radio *Antena Bucureştilor*, emisiunea *Repere culturale*, 20 noiembrie 1990
Supliment literar artistic TINERETUL LIBER, 8 decembrie 1990, pag. 8

Festivalul *Trilogiei*

În această primă ediţie a Festivalului Naţional de Teatru *Caragiale*, desfăşurată la Bucureşti între 18 şi 26 noiembrie, am văzut un spectacol de valoare excepţională, care, aşa cum se aştepta toată lumea, a şi cucerit Marele Trofeu – şi încă patru alte spectacole de bună ţinută profesională; cred că pot afirma, fără a greşi, că restul plutonului s-a aflat la mare distanţă în urma lor.

În ce priveşte evenimentul creat de **Andrei Şerban**, **John Elsom**, preşedintele Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru, aflat aici cu ocazia festivalului, spunea că nu ştie dacă noi suntem conştienţi de importanţa faptului de a putea asista la un asemenea spectacol. Presupun că suntem – şi cea mai bună dovadă e coada la bilete, ca să nu mai vorbesc de cronicile elogioase deja apărute, cu încercările lor de a-i decripta, de a-i explica sistemul de simboluri.□

Fragmentele dintr-o trilogie antică puse în scenă la Naţionalul bucureştean sunt una dintre rarissimele ocazii oferite spectatorului contemporan de a vedea, literalmente, cu ochii săi, "pe viu", câteva din miturile primordiale ale civilizaţiei europene. Vorbit în câteva limbi moarte, el se propune, dacă se poate spune aşa, inteligenţei simţurilor noastre în mult mai mare măsură decât inteligenţei noastre analitice.

Aflat, tipologic vorbind, undeva în perimetrul arhaic al confluenţei ritualului magic cu începuturile istoriei teatrului şi culturii în genere, el este întâiul spectacol din istoria scenei româneşti (şi nu numai) care cu adevărat îşi implică spectatorii, făcându-şi-i martori şi comunianţi. Într-o vreme lipsită de sensul solidarităţii umane, pe care numai marile catastrofe naturale reuşesc să-l resuscite, când şi când, actul scenic şi

□ Iată una demnă de colecţia "Cele mai frumoase nerozii": în ***Electra***, ultima parte a ***Trilogiei*** lui Şerban, este prezent în scenă un şarpe Boa viu şi măricel. Toată lumea vede în el un simbol, ceea ce şi este. Avântându-se să ni-l tălmăcească, o tânără colegă din presa scrisă afirmă că e vorba de un simbol al păcatului, al Diavolului, sau ceva pe-acolo. În realitate, legendarul şarpe Python ucis de zeul Apollo este animalul de la care acesta şi-a luat supranumele (*Apollo Pythius*), căci finalul scăldat în lumină al ***Trilogiei*** este pus sub semnul ordinii raţionale şi seninătăţii apollinice, în opoziţie cu bezna dionisiac-confuz-violentă, plină de "zgomot şi furie", în care se desfăşoară ***Medeea***, prima parte a acesteia.

iniţiatic de la Naţional îşi face publicul să comunieze într-un ritual quasi-religios. Publicul său simte împreună, receptează împreună muzica vorbelor care nu mai au nevoie de traducere, rimând straniu, din eternitatea lor, cu faptele ce se petrec concomitent afară, în faţa clădirii teatrului. Multă lume va fi auzit de noţiunea aristotelică de "katharsis", de mila şi teama ce le încearcă spectatorul tragediei, dar este pentru prima oară când are şansa de a le resimţi în deplinătatea lor – şi nu ca pe un simplu semn teatral, ca pe un indiciu mediat al posibilităţii existenţei lor. Asistăm cutremuraţi – pentru întâia şi, probabil, pentru ultima oară în existenţa noastră de spectatori – la demonstrarea unei noţiuni, în general, abstracte, cum este aceea de "tragedie", ca fiind reală şi nu doar posibilă sau ipotetică.

Fie-mi permisă o digresiune personală: când am auzit, acum vreo douăzeci de ani, că Andrei Şerban a montat acest spectacol la New York, cu o trupă de amatori sau aproape amatori negri şi portoricani şi că el era vorbit în greaca veche, am fost tentat o clipă să cred că acesta era un subterfugiu impus de rostirea defectuoasă a englezei de către interpreţi. Am avut ocazia să mă conving, cu noua variantă a ***Trilogiei***, că nu ăsta era motivul. Că utilizarea unor limbi neînţelese de către public avea un rost mai profund şi că reprezenta unul dintre marile pariuri ale regizorului-magician. El ne reaminteşte că nu epicul, nu anecdota şi nici chiar marile valori literare nu fac neapărat actul teatral – şi că muzica, *y compris* muzicalitatea rostirii, împreună cu Gestul primordial, transmit în modul cel mai deplin sensurile. Prin ele s-a produs, aici, o adevărată fanatizare a echipei de interpreţi şi omogenizarea publicului.

Fanatizarea şi omogenizarea socială au mai fost obţinute de câteva ori în Europa secolului nostru, dar numai în scopuri dintre cele mai rele. Iată, însă, că ele pot avea şi un sens benefic. Ce-i drept, numai pe o scenă de teatru – şi fără consecinţe practice directe.

Maia Morgenstern, interpreta rolului Medeii, a obţinut premiul pentru interpretare feminină al festivalului. Am urmărit, fără a-mi veni a crede, felul cum trăsăturile ei şi cele ale partenerului său **Ovidiu Iuliu Moldovan**, în rolul regelui Iason, se transformau "la vedere" în adevărate măşti tragice de teatru Nô. Asemenea performanţe actoriceşti (şi încă n-am pomenit de cele vocale…) nu se întâlnesc prea des pe scenele lumii.

S-a vorbit mult în ultimele decenii despre "demitizare". Ceea ce se întâmplă în ***Medeea*** este o re-mitizare. Actorii lui Şerban clădesc, reconstruiesc sensuri pierdute, redau sensul unei civilizaţii

plonjând în copilăria ei, readucându-ne la vremea când comunicarea era posibilă, la vârsta matricei comune a etniilor Europei nedesprinse încă de componenta lor asiatică. Primele afirmări din istoria culturii ale conceptelor de "individ" şi de "vină tragică" individuală, deci implicit de "liber arbitru", sunt cele încarnate în ***Oedip rege*** şi în ***Medeea***.

Personajul ***Troienelor*** este un grup etnic, o colectivitate. Această personalitate colectivă este alcătuită, pe scena de la Naţional, din multe trăiri scenice incandescente. Ele aparţin **Ilenei Stana Ionescu**, **Ioanei Bulcă**, **Tatianei Constantin, Lilianei Hodorogea-Drăguşanu**, lui **Carmen Ionescu**, **Iulianei Moise**, lui **Claudiu Istodor** şi lui **Alexandru Bindea** – şi tuturor celorlalţi.

Electra, paradigma drumului greu (şi presărat cu cadavre) spre eliberarea de spaime, este concepută în cheia claritătii care duce la seninătatea finală, de după împlinirea a ceea ce trebuia să se împlinească. A ceea ce ar fi fost de neconceput să nu se împlinească. Într-un spaţiu vast şi în plină lumină solară, matură, de amiază, păşeşte hieratic o altă trupă admirabilă: **Carmen Galin**, **Claudiu Bleonţ**, **Mircea Anca**, **Florina Cercel**, **Costel Constantin**, **Alexandru Finţi**, **Simona Măicănescu**, **Cerasela Stan**, **Constantin Dinulescu**, **Dan Puric**, **Andrei Ionescu**, **Vasile Filipescu**.

Radio *Antena Bucureştilor*, emisiunea *Repere culturale*, 4 decembrie 1990

Ce formidable bordel

La capătul spectacolului cu ***Ce nemaipomenită harababură!*** (***Ce formidable bordel***, în original) de la teatrul *Ion Creangă*, piesă scrisă în 1973, impresia dominantă rămâne aceea de a fi urmărit nu atât desfăşurarea unui text de **Eugen Ionescu**, cât dramaturgia ionesciană în întregime.

O cât de sumară confruntare a orizontului său tematic cu repertoriul temelor majore, al obsesiilor creaţiei ionesciene, evidenţiază prezenţa lor reînnoită. Ele compun cadrul, mediul ambiant, situaţia care generează şi de astă dată conflictul tragic propriu condiţiei umane. Antagonismul dintre nevoia disperată de comunicare şi impo-

sibilitatea comunicării, deteriorarea limbajului traducând cu exactitate deteriorarea relaţiilor umane, invazia obiectelor şi reificarea omului, masificarea, coruperea sau anihilarea personalităţii, a individului de către turmă, toate formele alienării culminând cu "rinocerizarea" în cadrul unei structuri sociale tinzând către fascism, sau, mai exact spus, către un colectivism de tip asiatic – acestea sunt datele problemei, axiomele de la care porneşte demonstraţia ionesciană. Preocupările şi angoasele sale sunt cele ale unei Europe obligate să înlăture din uzul curent noţiunea, devenită inoperantă, de "personalitate umană". Viziunea este una pur eschatologică, post-nietzscheană; propoziţia care trebuia să urmeze, în conştiinţa lumii civilizate, după "Dumnezeu e mort" este "Regele moare". Iar concretizarea acestei viziuni constă într-o variantă de existenţialism sui generis şi totodată, într-o tensiune lirică particulară, ilustrată de umorul ("politeţea disperării") a ceea ce s-a numit Teatrul Absurdului.

Cine este Ionescu? Filosoful ce se copilăreşte asistând la extincţia universală şi la propria-i dispariţie (moartea mea înseamnă moartea Universului, de vreme ce mileniile de raţionalism ce le port în spate îmi interzic iluzia consolatoare a proiecţiei în transcendent, a credinţei), grefierul Entropiei înregistrând neputincios reificarea şi rinocerizarea? Sau omul revoltat? Fără îndoială, în tot ce are mai deplin, mai coerent, scrisul său constituie un magnific protest împotriva condiţiei umane pieritoare. Dar, uneori, se rezumă la a fi contemplatorul Situaţiei, ca în cazul piesei de faţă. Întotdeauna, însă, la nivelul atotcuprinzător al onticului şi cu o plasticitate, o expresivitate fără egal în acest secol.

"Voi muri, iată singura alienare serioasă". Această butadă ionesciană, care comenta odată unul dintre conceptele dragi existenţialismului pe atunci la modă, ar putea reda întreg sensul "Nemaipomenitei harababuri". S-ar zice că stingerea, dispariţia, este adevărata protagonistă a acestei partituri cu numeroase personaje – şi asta, în mai mare măsură decât (anti-)eroul principal, numit pur şi simplu "Personajul", care figurează, fără echivoc, persoana întâi, auctorială. Subiect pasiv, el nu face ceva anume; lui i se întâmplă ceva, iar acest "ceva" este chiar propria-i existenţă. Aproape mut, el este o apariţie abulică aproape tot timpul. Până în clipa când o chelneriţă este brutalizată de un derbedeu cu aere de revoluţionar, iar atunci omuleţul face tocmai ceea ce toţi cei prezenţi n-au curajul să facă: se încaieră cu matahala. Toate opiniile şi manifestările sunt permise, până la violenţă – pare să gândească Personajul. El trece cu

un aer absent pe lângă orice legături posibile cu semenii: ascultă amabil declaraţii de dragoste interesate, trăncănelile colegilor săi de serviciu şi ale clienţilor tot mai alcoolizaţi din barul unde-şi pierde vremea, discursuri politice incendiare, bârfele vecinilor ş.a.m.d. Are vocaţia singurătăţii. Şi moare, în cele din urmă, singur.

Mimul extraordinar care este **Marin Moraru** face faţă cu brio rolului atât de dificil al solitarului timp de vreo două ore şi jumătate. Din nefericire, spectacolul durează vreo trei ore şi jumătate. Cred că-i este, omeneşte, imposibil unui actor să ţină trează atenţia spectatorului cu un rol atât de tăcut, atâta timp – de s-ar numi el şi Charlie Chaplin.

Faptul că textul este adaptarea unui roman e mai mult decât vizibil. Derularea acţiunii devine, la un moment dat. monotonă: personajele intră în scenă, îşi fac numărul şi dispar pentru a nu mai reapare. Sunt destule monoloage lungi aici şi îndrăznesc să cred că scurtarea câtorva dintre ele ar fi fost profitabilă. Aceasta, în ce priveşte tempo-ul reprezentaţiei. În rest, se poate spune că regizorul **Grigore Gonţa** a obţinut o frumoasă mobilizare din partea unei trupe numeroase, împrospătate cu prezenţe noi şi tinere, foarte dispuse să joace şi altceva decât repertoriul fatalmente limitat de profilul instituţiei. Impresia generală este una de echipă omogenă, împărţind atât meritul momentelor alerte şi expresive, cât şi insatisfacţia provocată de cele terne.

Din rândurile numeroasei distribuţii, cu destui interpreţi în roluri duble şi de compoziţie, se reţin cu osebire câteva apariţii.

Epatantă este **Cornelia Pavlovici** în rolul primei iubite a Personajului, care face eforturi disperate să îl recâştige atunci când el moşteneşte o mică avere. **Marina Procopie**, în rolul chelneriţei din scena evocată, care-şi va petrece câţiva ani de tinereţe lângă el, pentru ca, în final, catalepticul Personaj să ajungă a o ignora, pune în joc o sensibilitate ardentă dublată de o apreciabilă expresivitate corporală, iar în rolul propriei fiice de mai târziu relevă o bună intuiţie transformistă. Notabile sunt evoluţiile **Florinei Luican**, **Marioarei Sterian** – într-un dublu rol extrem de atent compus în ambele-i ipostaze, ale lui **Cristian Irimia**, un actor potrivit, se pare, pentru orice rol, precum şi interpretările semnate de **Boris Petroff**, **Mircea Muşatescu**, **Ion Arcudeanu** şi **Răzvan Ştefănescu**.

Trebuie să revin asupra prezenţei lui Marin Moraru, un actor care este, într-adevăr, o mare prezenţă. Felul cum realizează el performanţa de peste două ore de care vorbeam, făcută din tăceri

lungi, din cuvinte puţine şi mai de loc din mişcare, ţine de magnetismul inefabil al unei personalităţi actoriceşti cum nu se întâlnesc prea des. Are momente în acest spectacol când pare a fi Buster Keaton şi altele când devine însuşi Eugen Ionescu, aşa cum îl ştim din fotografii şi imagini filmate. În general, dă impresia că poate orice în meseria sa.

Toate acestea se petrec în cadrul scenografic al unei "cutii negre" figurând cu exactitate aria de semnificaţii ale textului, căreia autor îi este **Florin Harasim**. Simt nevoia să-i mulţumesc **Ancăi Pâslaru**, creatoarea costumelor, pentru gestul de a fi îmbrăcat personajele de astăzi ale piesei în costume de azi – şi nu în "creaţii originale" delirante, cum mi s-a întâmplat nu rareori să descopăr pe o scenă sau alta.

Spectacolul lui Grigore Gonţa ar fi putut fi unul dintre cele mai reuşite ale actualei stagiuni bucureştene, cu condiţia esenţializării lui. Cine ştie, poate că mai e timp pentru o "cură de slăbire".

Radio *Antena Bucureştilor*, emisiunea *Repere culturale*, 4 decembrie 1990
Teatrul azi, nr. 11-12/1990, pag. 28-29

Visul unei nopţi de vară

Spectacolul lui **Alexandru Darie** cu ***Visul unei nopţi de vară***, de la Teatrul de Comedie, a obţinut premiul *Ion Sava* pentru regie la recent încheiata primă ediţie a Festivalului Naţional de Teatru *I. L. Caragiale*. **Maria Miu**, creatoarea costumelor, a fost distinsă cu premiul III pentru scenografie, iar tânărului actor **Marian Râlea** i-a fost decernat premiul revistei *Monitor* pentru cea mai bună interpretare a unui rol comic.

Visul, la Shakespeare, este spaţiul privilegiat în care se realizează joncţiunea celor două contrarii, ordinea cosmică şi cea morală, într-o fuziune barocă, prilejuită de astă dată de noaptea Sânzienelor. Textul acesta este construit din simetrii: prinţului Theseu şi Hippolytei din planul social-diurn le corespunde perechea alcătuită din Oberon, regele ielelor şi zâna Titania din spaţiul supranatural, nocturn, al credinţelor populare, perechile de îndrăgostiţi Demetrius-

Helena şi Lysander-Hermia trăiesc întâmplări cu sensul schimbat prin mijloace magice în funcţie de momentul, de zi sau de noapte, în care sunt plasate, obligaţiile social-familiale, simpatiile şi antipatiile din timpul zilei se transformă, de Sânziene, în manifestarea neîngrădită a Erosului. Trăsătura de unire între cele două timpuri – altfel, precis delimitate – este Puck, creatura supranaturală, un duh glumeţ şi adesea răutăcios al pădurii; Puck reprezintă calea prin care natura oprimată de civilizaţie se răzbună, îşi ia revanşa asupra convenţiilor acesteia din urmă. El reprezintă Instinctul, impulsurile fundamentale ale fiinţei, care, în noaptea fără oprelişti a Sânzienelor, o împing chiar şi pe puternica Titania să facă dragoste cu un măgar – animal reputat, după cum atrage atenţia celebrul exeget **Jan Kott**, pentru vigoarea sa bărbătească. Cel prefăcut pentru o noapte în măgar este un muritor de rând, cabotinul meseriaş Bottom, care tocmai pregătea, cu trupa sa de artişti amatori, un spectacol de teatru în cinstea nunţii prinţului Theseu cu Hippolyta.

Viziunea regizorului Alexandru Darie este, ca să spunem aşa, una sintetică. Ea subliniază identitatea în multiplicitatea de manifestări, distribuind aceiaşi interpreţi în roluri simetrice. Astfel, **Şerban Ionescu**, în Theseu şi, simultan, în rolul lui Oberon, îşi păstrează un acelaşi aer princiar-superior, iar **Gabriela Popescu**, în rolul Hippolytei şi în cel al Titaniei, creează o prinţesă plină de farmec şi o zână care-şi păstrează umorul chiar şi în ipostaze autoritare sau tensionate. Un umor aparte este cel al lui **Marian Râlea**. Lysander, îndrăgostitul interpretat de el, este o apariţie funambulescă, în veşnică agitaţie, rostindu-şi tiradele într-un mod inimitabil, scoţându-le în relief, cu apăsată autoironie, preţiozitatea. Helena, interpretată de **Magda Catone**, are înfăţişarea fetei neîndemânatice de la ţară, în chinurile, comentate şi acestea ironic, ale dragostei neîmpărtăşite. Hermia este, în interpretarea **Aurorei Leonte**, o fetiţă copilăroasă, puţintel speriată, în contrast evident (inclusiv fizic) cu cea dinainte. O menţiune aparte pentru **Petre Nicolae**; în rolul lui Puck, el întrupează un duh veşnic pus pe glume (nu întotdeauna dintre cele mai inofensive), făcându-şi o memorabilă mască maliţioasă. Petre Nicolae are aici un moment solistic remarcabil în sine, un monolog dublat de un excelent număr de pantomimă care aminteşte "dansul chiflelor" din *Goana după aur*, celebrul film al lui Chaplin.

Florin Anton, **Şerban Celea**, **Dumitru Chesa**, **Candid Stoica**, **Gheorghe Dănilă** şi **Mihai Bisericanu** alcătuiesc, în ce-i

priveşte, o trupă comică extrem de animată, care menţine tonusul acestui spectacol cu ideaţie originală, profundă şi cu interpretare de temperament.

Radio *Antena Bucureştilor*, emisiunea *Repere culturale*, 4 decembrie 1990
Supliment literar artistic TINERETUL LIBER, 22 decembrie 1990, pag. 8

Ultimul terorist

În palmaresul recentului Festival Naţional de Teatru, spectacolul clujean cu ***Poliţia*** de **Slawomir Mrožek** se înscrie imediat după Trofeul oraşului Bucureşti şi Marele Premiu, cucerite de spectacolul ***Fragmente dintr-o trilogie antică***, pus în scenă de **Andrei Şerban** la Teatrul Naţional din capitală. Premiul I nefiind acordat, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, deţinător al premiului II din seria rezervată celor mai bune spectacole, se află, deci, într-o vecinătate dintre cele mai onorante.

Dar s-o luăm metodic, începând cu textul, cu opţiunea repertorială. Datând din 1958, această primă lucrare dramatică a autorului polonez pune în slujba intenţiei pamfletar-politice, a utopiei negative de aceeaşi factură cu cea a unor **Huxley** şi **Orwell**, un sarcasm, care, la prima vedere, pare la fel de îndatorat şi Teatrului Absurdului. Totuşi, chiar dacă mijloacele expresive sunt asemănătoare până la confuzie, viziunea diferă. Drama existenţială a eroilor lui **Eugen Ionescu** se relevă drept farsă prin situarea ei în cadrul nelimitat al Universului şi al categoriilor filosofice. Mrožek nu ambiţionează să ne vorbească despre Bérenger, "regele Creaţiunii", despre Omul Metafizic, ci, mai prozaic şi mai eficace în plan practic, despre omul statului totalitar.

În statul descris de Mrožek, poliţia începe să nu mai aibă de lucru. Îndoctrinarea a mers atât de departe şi toată lumea şi-a învăţat atât de bine lecţia, încât afirmă că e fericită. Ultimul deţinut politic, un terorist care a aruncat, de altfel fără succes, o bombă asupra Generalului, şeful poliţiei, declară oficial că s-a săturat să mai lupte împotriva regimului, că s-a convins că ar fi singurul care s-o facă şi că acţiunea lui este inutilă şi ridicolă. În semn de rămas bun şi ca un

ultim avertisment, i se mai administrează o porţie de tortură şi apoi este eliberat.

În acelaşi timp, Sergentul, care se plimbă în civil prin oraş încercând să investigheze opiniile populaţiei, este obligat să constate că provocările lui n-au pic de succes şi atrag numai indignarea prudentă a cetăţenilor, care îl iau la bătaie de cum deschide gura. Şeful, căruia provocatorul îi relatează situaţia, ajunge la concluzia că, dacă populaţia este atât de loială, poliţia va fi desfiinţată, existenţa ei nemaifiind necesară. Şi pentru ca aşa ceva să nu se întâmple, îi propune sergentului-provocator ca, în numele datoriei, să injurieze regimul şi pe conducătorii săi în plină stradă, pentru a putea fi arestat – poliţia dovedindu-şi astfel utilitatea.

Ceea ce se şi întâmplă. Prin încarcerarea sa, fostul poliţist devine alibiul, argumentul viu al necesităţii Poliţiei, a cărei activitate se înviorează brusc. De tot hazul este că Generalul, care se deranjează să asiste la interogatoriu, este însoţit de consilierul său în probleme de terorism, iar acesta nu e altul decât fostul deţinut politic ce încercase odată să îl omoare. Autorul exploatează cu umor negru situaţia, confuzia perversă, proprie statului poliţienesc, constând în identificarea victimei cu torţionarul. Situaţia este realmente absurdă, fără a se afla prea departe de realitatea cotidiană a vieţii în lagărul comunist – dar, stilistic vorbind, nu configurează un text aparţinând Teatrului Absurdului, ci, aşa cum spuneam, o farsă tezistă, având un corespondent lesne detectabil într-o realitate socială care, la rândul ei, era o caricatură. E adevărat, una oribilă.

Spectacolul clujean, în regia invitatului **Arkosi Arpád** din Ungaria, este unul riguros articulat. Prin aceasta trebuie să se înţeleagă şi împrejurarea că el pune în evidenţă cu maximă acuitate elementul de oroare din text, devenind pe alocuri un *Grand Guignol*.

Chiar dacă interpretarea este, în general, expresivă şi tensionată, chiar dacă **Antál Csaba** a obţinut cu acest spectacol premiul I pentru scenografie, e ceva aici care îl face pe spectatorul normal să nu îl mai considere sub aspect exclusiv estetic. Căci una este exhibarea unui nud pe scenă – şi alta, torturarea lui. Ca privitor aflat, din întâmplare, la mai puţin de trei metri de locul …plăcutei operaţiuni, m-am putut convinge că ea nu era tocmai simulată. Mai exact, omului i s-a băgat o pâlnie mare pe gât şi i s-au turnat, "în pas alergător", vreo doi litri de apă în burtă. Presupun că "materialul didactic" cu pricina n-o fi fost prea fericit în clipele acelea.

Arta teatrului oferă destule moduri de a sugera o acţiune,

astfel încât săvârşirea ei reală nu este necesară, ci chiar, de multe ori, contraindicată din motive de ordin stilistic. Cât despre publicul care a avut "privilegiul" de a asista, bănuiesc că ar fi înţeles despre ce era vorba şi fără un asemenea nefericit exces. Mi se pare că n-ar strica, mai ales pentru cazuri ca acesta, şi o Societate pentru Protecţia Oamenilor…

În orice profesiune, există ceva care se numeşte "deontologie". Este adevărat că textul se referă la un stat poliţienesc, cum a fost şi România sub Ceauşescu – printre alte state asemenea. Dar tot în acest text se aminteşte că ţara în cauză ar fi fost condusă de un regent şi de un amiral, ceea ce trimite la o altă situare geografică, nu prea îndepărtată, de altfel. Iată motivul pentru care îmbrăcarea poliţailor în uniforme româneşti constituie o punere în pagină cam unilaterală. Şi mai ales, lipsită de politeţe. În ce ne priveşte, ştiam şi fără asta că **şi** "despre noi vorbeşte fabula"; nu mai era nevoie de această "delicată" subliniere.

O asemenea critică trebuie să fie întotdeauna o autocritică. Atunci când un străin se încumetă la aşa ceva, el îşi asumă riscul unei riposte de genul "Aceasta este o problemă internă. Nu-ţi băga nasul unde nu-ţi fierbe oala."

Şi mă întreb în care alt loc de pe lumea asta un astfel de gest al unui musafir ar mai fi fost sancţionat printr-un premiu.

Radio *Antena Bucureştilor*, emisiunea *Repere culturale*, 11 decembrie 1990
Adevărul, 13 aprilie 1991

Broadway 1950 / Nottara 1990

De-ar fi să indic acel gest capabil să traducă sensul şi intensitatea aplauzelor ce au urmat cortinei finale a spectacolului semnat de regizorul **Nicolae Caranfil** la *Nottara*, aş spune: o ridicare din umeri. Jumătate nedumerită, jumătate indiferentă. Şi aş folosi de-a-ndoaselea un venerabil clişeu, spunând "acest spectacol nu suscită nimic". Aş fi astfel nedrept, pentru că, de suscitat, suscită el ceva: interesul – cu totul ipotetic, recunosc – al sociologului dornic să verifice perenitatea unui succes bulevardier de acum un sfert de secol. De ce râdea lumea pe vremea aceea ?

De mai nimic, judecând după textul de faţă. De peripeţiile veşnicului triunghi conjugal, asezonate cu înţepături benigne la adresa unei filosofii al modă, aparent accesibile, existenţialismul. Pe atunci, ***Luv*** de **Murray Schisgal** (sau ***Amooor!***, titlu sub care s-a jucat la *Teatrul Mic* în 1966, cu Tatiana Iekel, Octavian Cotescu şi Florin Vasiliu) părea spiritual. Astăzi, pare îngrozitor de prăfuit – şi mă îndoiesc că va arăta vreodată altfel.

Observăm că textul ironizează ceva; dar, realmente, nu înţelegem ce anume. Lucrurile se petrec la fel ca şi în cazul unui cuplet de revistă de o vervă drăcească, receptat ca oportun şi bine adresat atâta timp cât, de exemplu, personajul politic pe care îl satirizează acesta se află la putere – şi complet neinteresant, chiar incomprehensibil, la o lună după aceea. Ce e val ca valul trece.

Nedumeritoare, această opţiune repertorială a unei echipe formate dintr-un regizor şi trei interpreţi tineri şi foarte tineri, în momentul unei (cel puţin, în teatru) totale libertăţi de expresie! Din capul locului, scenografia lui **Sică Rusescu** te ajută să-ţi pierzi ultimele iluzii pe care le vei mai fi avut; decorul nu vrea să fie mai mult decât pare şi anume, un frumos şablon Broadway 1950 (sau "Tănase" 1990): în fundal, o machetă "Sky Line" conţinând un mic Empire State Building cu beculeţe, numai bun de pus, alături de nişte pachete goale de Kent şi de câteva cutii goale de Coca, drept ornament pe bufetul din sufrageria apartamentului conf. 2 – şi în prim plan, un felinar şi un tomberon municipal cu sigla NY.

În condiţiile date, scapă cine poate. **Stelian Nistor** pare a fi încercat să o facă, cizelând cu migală mici găselniţe proprii, construind un personaj convenţional-clownesc, lăsând să transpară o umbră de autoreflexivitate ironică – menţinând, cu alte cuvinte, un salutar clivaj brechtian între sine şi rol. (Şi fiindcă veni vorba, parcă mai bine se potriveşte faimosul *V-Effekt* rolurilor de clown decât celor de predicator marxist-leninist, de mai deunăzi.)

Ion Haiduc îşi concepe rolul într-o altă cheie stilistică, mai apropiată de ceea ce, pe timpuri, se numea "realism scenic". Şi dacă este adevărat că personajul său, cel al unui *self made man* tipic, e învăţat să scoată bani din orice, inclusiv din gunoi, apoi aceasta rămâne o metaforă. În momentul când îl vedem scotocind, la propriu, prin tomberon, el se transformă într-un simplu *clochard* – iar spectacolul, în loc de a ne vorbi despre disfuncţionalităţile familiei mic burgheze, ne instruieşte asupra dedesubturilor psihanalitice ale amorurilor unui biet cerşetor din Statele Unite, ceea ce ar fi niţeluş aberant. Şi mai

ales, nu la obiect.

Victoria Cociaş realizează o apariţie amuzantă în patetismul său de soţie neglijată – şi de omul de afaceri şi de boemul ce-i vor fi, pe rând, soţi.

Radio *Antena Bucureştilor*, emisiunea *Repere culturale*, 18 decembrie 1990
Teatrul azi, nr. 9-10/1990, pag. 50

Alunecarea în preistorie: *Cameristele*

Orice încercare de a reconstrui în termeni conceptuali piesa lui **Jean Genet** dă aceeaşi senzaţie de inadecvare ca şi, să zicem, cea de a figura o sferă în plan. Cine încearcă să o decripteze utilizând o singură cheie se limitează la suprafeţe. Interpretarea sociologică, de pildă, şi-a dovedit insuficienţa văzând în acest text un simplu pamflet social cu accente mizerabiliste. O pură interpretare psihanalitică ne-ar face, pe de altă parte, să înţelegem prin confuzia şi ambiguitatea cameristelor, prin jocul lor manierist de identităţi interşanjabile, o afirmare invertită a principiului plăcerii în dauna aceluia al realităţii, mergând până la dereizare, la alienarea mintală propriu zisă. Ambele demersuri, nu incorecte, dar nici întrutotul relevante, au cusurul de a rămâne mult prea ancorate în accidentul fenomenologic, în ceea ce cu un termen abuziv se numeşte *realism*. Iar nivelul la care se ridică aici metafora nu este unul de la care să se poată observa amănuntele "reale", ci numai sensurile şi simbolul. Este înălţimea de la care se poate doar vedea Sfinxul, nu şi auzi răspunsul lui Oedip; este planul ontic al unei poezii larg integratoare, exprimând o viziune asupra condiţiei umane de natura aceleia pe care Aristotel o numea "filosofia primă".

Paradoxal, deşi textul reprezintă un discurs cât se poate de coerent sub aspectul înlănţuirii cauzale a evenimentelor, respectând cu anacronică şi de-a dreptul extravagantă scrupulozitate preceptele clasice referitoare la unităţi, exegeza nu este, nu are cum să fie la fel de coerentă, de unitară. Unitatea de loc, timp, acţiune iradiază aici o multiplicitate de sensuri, un joc de conotaţii multiple şi contradictorii, a

cărui comentare adecvată reclamă utilizarea simultană a cel puţin trei modalităţi interpretative: sociologică, psihanalitică şi stilistică.

Ambivalenţa sa face inoperantă încercarea de definire prin gen proxim şi diferenţă specifică, operaţie abstractivă ce n-ar reuşi decât să îl sărăcească. Are mult din structura unei tragedii, dar, în loc să expună un conflict rezolvat prin katharsis eliberator, propune o situaţie închisă (face o situaţie-limită dintr-una domestică!), pe care o întrupează în frumuseţea stranie a unui poem halucinant, menit să-l "problematizeze" pe spectator – fără a fi, prin aceasta, cu nimic datoare ***Micului Organon*** brechtian.

I s-a părut lui Genet însuşi că, la fel ca şi celelalte piese ale sale, şi-ar datora efectul somptuozităţii cuvintelor; în realitate, ***Cameristele*** vehiculează abia ceva mai multe decât lexicul de o proverbială sărăcie al lui **Racine** – şi acestea, dintre cele tranziente, ne-reflexive, de regăsit aproape fără excepţie în comunicarea cotidiană şi în limbajul ziarelor.

Eroul tragic trebuie să fie, după **Aristotel**, de neam regesc, pentru ca de soarta lui să depindă aceea a colectivităţii – ca o garanţie a valorii care se pierde, afirmându-se, prin moartea sa. La Genet e vorba de două slujnice de care nu depinde nimeni, iar efectul este acelaşi, deoarece idealul, Necesitatea – care este, aici, demnitatea omenească – apare cu atât mai strălucitor cu cât situaţia este mai sumbră în absenţa sa, în imposibilitatea realizării sale. Eroul tragic este exemplar în ipostazierea sa: toate actele, toate însuşirile sale sunt supra-dimensionate, supra-umane, acesta este hybris-ul. Cameristele, anti-eroine pe de-a întregul kafkiene, sunt infra-umane. Absenţa punctului fix din Univers, înţeleasă aici la modul ateu, ca absenţă a demnităţii din universul moral al unor fiinţe omeneşti, înseamnă absenţa identităţii şi decăderea lor în rândul obiectelor: anonime, fără destin, cu existenţă indiferentă şi aleatorie. Acesta este hybris-ul cameristelor, hybris-ul, de fapt, al întregii noastre epoci colectiv-anonime, în care noţiunea de individualitate, de personalitate (şi implicit, de demnitate umană) nu mai are curs.

Închisă în sine, riguroasă structură circulară, piesa se edifică pe o intrigă simplă, factologic extrasă din reportajul judiciar. Pretextul este unul absolut real: două surori, slujnice ale unei familii burgheze dintr-un oraş francez, şi-au ucis stăpânii, crima şi procesul ţinând mult timp pagina întâi a ziarelor; în 1947, când piesa lui Genet a fost reprezentată în premieră absolută şi publicată, amintirea procesului era încă vie în rândul opiniei publice. Textul genetian este

convenţional şi lipsit de veridicitate, în termenii realismului pedestru; deşi se desfăşoară în decor contemporan (telefon, taxi etc.), psihismele sunt generice şi atemporale. Situaţia tragică şi revolta omului din subterană (de aspect terorist, am extrapola noi, astăzi) nu sunt în mod expres derivate din anume condiţii social-istorice: să zicem că întâmplările din acest text s-ar fi putut petrece şi acum o mie-două de ani – în fond, şi Spartacus voia să-i ucidă pe proprietarii de sclavi pentru a se răzbuna şi a le lua locul. Este situaţia eternului oprimat, eternului nedreptăţit, culpabil fără vină, condamnat de lege, de morala publică şi lipsit de viziune, de perspectivă, care, spre a înlătura cauza frustrărilor sale, proiectează un întreg complex de factori într-o persoană de suprimat, neştiind şi nici voind să afle că, din păcate, Situaţia nu poate fi ucisă. Cu Situaţia lucrurile sunt un pic mai complicate, fiindcă ea nu este un personaj negativ de film hollywood-ian, care poate fi (şi, în cele din urmă, este) împuşcat.

Nici o legătură cu empiricul: servitoarele lui Genet vorbesc ca reginele lui Racine, lamentându-se în replici a căror sintaxă este, pe alocuri, de o preţiozitate desuetă, amintind vag de elocinţa clasică – şi de parodierea ei involuntară în limbajul emfatic al gazetelor, căci cultura lor se rezumă la lectura acestora din urmă. Dacă s-ar fi oprit la acest nivel, autorul ar fi comis o simplă banalitate de inspiraţie socială. Acestea sunt faptele – însoţite, însă, de vise. O intuiţie de mare poet conduce *continuum*-ul scenic către profunzimi, într-o ţară a poveştilor, cum spunea chiar Genet, dar a poveştilor sumbre şi în acelaşi timp fastuoase, de *Grand Guignol* exacerbat, apte să figureze în mod plastic şi exact însăşi condiţia umană – văzută dintr-o perspectivă sensibil plebee şi evocată de o manieră esenţialmente folclorică, în straniul delir final al uneia dintre cameriste. Este o aculturaţie în sens invers: într-o cultură anemiată prin exces livresc, Genet reinventează tragedia printr-o viguroasă transfuzie de folclor.

Miezul de concreteţe certă al acţiunii, relaţia dintre Doamnă şi cameriste, este încercuit, înconjurat de scenele ambigue, quasi-onirice, ale ritualului de exorcizare a Situaţiei (a se citi "Fatalităţii", "Destinului"). Improvizând, în absenţa Doamnei, un joc, o scenetă naivă, dar lipsită de inocenţă, pe care o iau în serios ca doi copii în joaca lor, sau ca doi şamani, şi cu conştiinţa torturantă a culpei ca două vrăjitoare medievale, cameristele regresează către o mentalitate arhaică, aceea a magiei simpatetice. O fac căzând în autism şi derealizare, ontogenia lor derulând astfel în sens invers filogenia. Proces ridicat de poezia conţinută la rangul de parabolă on-

tologică a alienării – cu câţiva ani înainte de ***Aşteptându-l pe Godot*** şi de ***Regele moare***, care au făcut exact acelaşi lucru. Amintesc aceasta deoarece s-a sugerat odată înţelegerea *Cameristelor* ca aparţinând teatrului absurdului; în ce mă priveşte, aş opina, ca să zic aşa, mai curând viceversa.

Limita dintre planul real şi afabulaţiile subconştiente aduse la lumină în jocul lor maniacal este extrem de incertă. E imposibil de precizat dacă Doamna şi-a insultat vreodată cameristele aşa cum reiese din *happening*-ul lor; dar, chiar dacă n-a făcut-o, comportarea ei afabilă din singura scenă când apare efectiv este resimţită ca o insultă, intolerabilă şi insultătoare fiind, de fapt, situaţia, însăşi condiţia lor ancilară.

Şi răzbunarea lor este la fel de lipsită de demnitate, denunţul, laşitatea sordidă a scrisorii anonime, dătătoare de teama paroxistică a consecinţelor. Condiţia lor este josnicia şi vor să evadeze din ea – pentru moment, izbutind numai în plan imaginar, compensatoriu. Dar nu numai atât: după o încercare eşuată de a-şi otrăvi stăpâna, una dintre ele iese din joc la propriu, sinucigându-se. Gestul final, săvârşit realmente, este el însuşi o culme a ambiguităţii: refugiu, asasinat, blestem? Făptaşa părăseşte viaţa continuând să joace rolul Doamnei, fără să mai aflăm dacă o face cu sau fără conştiinţa convenţiei. Nu aflăm dacă în acea clipă ştie pe cine ucide.

Sugestia este de hetero-agresiune, de asasinat fanatic în efigie. Lucru care poate fi explicat, în cheie realistă, drept un *raptus suicidar*, cum îl numeşte psihiatria. Sau drept o manifestare absurdă de mentalitate magică. Sau, stilistic vorbind, drept o primă şi unică intervenţie auctorială directă în acţiunea piesei, o adresare la persoana a doua, rupând convenţia scenică şi eliminând, practic, intermedierea personajelor, o imprecaţie de dimensiuni hiperbolice, ca de blestem vetero-testamentar: atât de nimicitoare e ura cameristei încât ea renunţă la viaţă, dacă prin aceasta poate spera să provoace, fie şi simbolic, un rău Doamnei.□

□ În 1947, când a fost publicată piesa lui Genet, încă nu existau teroriştii kamikadze, dar astăzi este greu să o citeşti fără să te duci cu gândul la genul acesta de fanatici sinucigaşi. Probabil că simpatia genetiană pentru cauza arabă, vehement manifestată prin anii 70 (cu atitudinea anti-israeliană consecutivă), nu reflecta numai prietenia sa din acea vreme cu un tânăr maghrebian, ci mai degrabă multele sale frustrări şi idiosincrazii, despre care ar fi naiv să ne închipuim că se volatilizează fără urme odată cu crearea unei capodopere şi cu trăirea recunoaşterii ei de către societate. Talentul, după cum bine se ştie, nu are ni-

Şi ura autorului (copil abandonat, puşcăriaş homosexual, autor celebru) la adresa societăţii, de asemenea.

La Teatrul Dramatic *Maria Filotti* din Brăila, regizorul **Mircea Marin** obţine o reuşită certă în tentativa de a transla textul într-un act scenic posedând atributele realului circumstanţiat, fără a ştirbi aura semnificaţiilor poetice şi filosofice. Reprezentaţia îşi menţine echilibrul şi tonusul pe suportul exasperant de alunecos şi contradictoriu, dar cu atât mai incitant, al poemului genetian. Ea are linie fermă, la egală distanţă de facticitatea "poetizării" vagi, ca şi de osificarea schematică, tezistă, într-un sănătos consens cu însuşi textul teoretic al dramaturgului.

Cu o singură excepţie: cameristele nu sunt, aici, două fete bătrâne ofilite în serviciu, care pe parcurs trebuie să devină frumoase, pasionate şi lipsite de vârstă, dacă nu tinere (să recunoaştem că aceasta ţine în prea mare măsură de "povestea" amintită şi ar fi cam greu de pus în practică, parazitând interpretarea cu preocupări transformiste), ci sunt fără echivoc tinere, mai tinere decât Doamna. Nu e o alterare a sensurilor, ci o altă viziune regizorală, diferită de cea a dramaturgului. La şirul de metafore al textului, Mircea Marin adaugă doar una, concluzivă, frapant de vizibilă: atunci când cameristele se apropie de oglindă, pe luciul acesteia apar alte chipuri; este un semn scenic, după ştiinţa mea, inedit, o adevărată materializare barocă a mesajului. Nici nu se putea reda mai bine ideea de alienare. *Eu este un altul*, aşa s-ar putea traduce acest moment. Efectul este obţinut prin utilizarea unor mari oglinzi translucide, de o ambivalenţă pe deplin adecvată ambiguităţii situaţiei scenice.

Decorul lui **Mihai Mădescu** datează în mod aluziv acţiunea. Deşi s-ar putea petrece oriunde şi oricând, poveştii nu-i sunt câtuşi de puţin improprii ornamentele *Art Nouveau* de început de secol douăzeci cu care e decorat dormitorul Doamnei.Tot la acest capitol trebuie amintită şi regia de lumini inteligent sincronizată, capabilă să decupeze la momentul oportun subiectul, centrul de interes, aşa cum se întâmplă, de exemplu, în final.

În spaţiul restrâns al unei săli-studio, regizorul creează un spectacol interiorizat, însă de mare tensiune, pe măsura textului. Ceea ce contribuie la a da această impresie este aparent redusa mobilitate

mic de a face cu mentalitatea autorului. Aceasta, paradoxal, chiar în situaţia când autorul tocmai mentalitatea în cauză o analizează, cu o uluitor de lucidă expresivitate.

scenică a interpretelor, în contrast cu bogatele lor disponibilităţi vocale şi mimice. Pasul furişat şi vocea încordată traduc o stare de pândă sau de extaz. Totul, sugerat cu economie de mijloace. E greu de vorbit despre fiecare dintre cele două cameriste surori în parte. Ele alcătuiesc un duet şi sub aspectul interpretării.

Mirela Comnoiu Marin face din rolul lui Claire o apariţie de o nervoasă gracilitate, casantă şi tăioasă totodată. **Greta Manta** creează o Solange umilă, cu fulguraţii de revoltă lăsând să se întrevadă o remarcabilă vitalitate, Caliban de circumstanţă sub o înfăţişare deconcertant de agreabilă.

Deşi întreg textul nu este, aşa zicând, decât un ţipăt, în spectacol nu se ridică prea des tonul; interpretele se adaptează perfect spaţiului închis, în care nu trebuie să se vorbească prea tare, fiindcă s-ar auzi afară, în stradă, sau la vecini etc. În schimb, şoapta este gâfâită, şuierată. Frazarea rămâne corectă în permanenţă, fiecare cuvânt ajunge la spectator. Bizareria acţiunii ar fi permis o sumă de licenţe, care, în cazul dat, nici că s-ar mai fi putut numi astfel. Cu toate astea, un lucru lipseşte din dialogul celor două personaje: nuanţa de ceartă vulgară, sordidă. Mirela Comnoiu Marin îşi păstrează, cu măsură, patetismul până chiar şi atunci când îşi insultă "camerista" numită Claire. E un joc pe muche de cuţit: foarte uşor s-ar fi putut transforma această scenă într-un monument de stupiditate,
dacă n-ar fi fost teama şi mila din voce, alternând cu izbucnirile de furie. Vocea salvează situaţia, adevărul actorului este adevărul vocii sale.

Solange este vehementă; impresia pe care o dă interpretarea Gretei Manta este aceea de forţă încătuşată. Ambele îşi poartă rolul cu seriozitate şi încredinţare, identificându-se nu atât cu personajele, cât cu sensurile lor. O fac fără pic de distanţare – şi fără ca prin aceasta să se producă vreo confuzie comodă, lipsită de virtuţi persuasive, de felul aceleia de care se temea **Bertolt Brecht**.

Rodica Muşeţeanu are de făcut faţă unui rol strict funcţional, mult mai sărac în nuanţe decât celelalte, de simplu pol al conflictului. Pe această partitură mai puţin generoasă, actriţa creează cu mână sigură silueta stăpânei amabil-egoiste, grijulie doar cu propria-i tihnă şi profund indiferentă faţă de restul Universului.

Spectacolul brăilean redă textul într-un mod stilizat, modulat, dozat. Lucru ce începe să pară ultramodern, din moment ce, de o bună bucată de vreme, ne-am obişnuit cu un teatru avid de expresivitate în dauna Frumosului. Acest fapt de artă provenind de la

un teatru nu prea cotat (până acum, cel puţin) este o dovadă lipsită de ostentaţie că forţa comunicării nu se pierde, ci dimpotrivă, atunci când rămâne pe teritoriul esteticului. Nu sunt prea sigur că, aşa cum spunea Dostoievski, Frumuseţea va salva omenirea; cert e, însă, că teatrul ar putea să-l revigoreze.□

Revue roumaine d'histoire de l'art, *tome XXVII*, pag. 81, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1990. Traducere în franceză, **Daniela Arţăreanu**.

Căcănarii sub clar de lună

Se pare că **Vaclav Havel** a avut dintotdeauna sentimentul că "cea mai bună dintre lumi", cum se auto-considera sistemul comunist, este de fapt una în care viaţa, viaţa normală, omenească, nu este posibilă. Această obsesie, care, din păcate pentru noi, s-a dovedit justificată, a exprimat-o în toate scrierile sale, inclusiv în piesele într-un act, marcat autobiografice, din tripticul graţios subintitulat ***Trei istorii contemporane cu şi despre căcănari***, pus acum în scenă la *Teatrul de Comedie* cu titlul ***3 Havel***.

În ***Audienţa***, un şomer protestatar, fost slujbaş al unui teatru, este, în cele din urmă, angajat, din mila unui mic şef, ca muncitor necalificat la o fabrică de bere. În schimbul hatârului în

□ Acest articol, comandat de revista *Teatrul* şi predat în ianuarie 1989, a avut "onoarea" să fie eliminat din corpul revistei (deja imprimate!) de însăşi faimoasa **Tamara Dobrin**. Ulterior, în numărul cu pricina, apărut cu mare întârziere, a fost publicată o dare de seamă despre acest spectacol, iscălită de o rudă de-a tovarăşei Dobrin. Ca atare, analiza de mai sus, pe care o consider în continuare necesară, fiindcă Genet e unul dintre marii dramaturgi ai secolului XX şi despre el nu s-a scris prea mult în România, iar spectacolul de la Brăila a fost unul dintre foarte puţinele evenimente teatrale româneşti ale deceniului 9, a putut să apară numai după 22 Decembrie 1989. Să nu uit: pe vremea aceea, am crezut că incidentul se datora numai numelui prost pe care-l aveam la Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste. Şi numelui meu, pur şi simplu. Abia prin 1998 am aflat că Mircea Marin a fost (în 1959-60) deţinut politic. Ceea ce m-a mai liniştit: vasăzică, nu numai numele meu era cel care a făcut-o pe tovarăşa să trimită tirajul revistei la topit…

cauză, micul conducător îi cere să-şi spioneze colegii. Este preţul "integrării sociale" a intelectualului pedepsit cu "munca de jos".

În interpretarea lui **Cornel Vulpe**, micul tiran este un om simplu, nu neapărat rău din fire, nu mai rău decât media, se poate presupune, însă ajuns, pe calea banalului conformism şi a imbecilităţii morale, la oareşicari performanţe în materie de nemernicie. Este portretul "omului cumsecade" din Era Ticăloşilor, cum o numea **Marin Preda**, al "omului de bine", al delatorului terorizat de existenţa "legăturii sale superioare" pe-linie-de-Securitate, (rol interpretat, aici, de către un neprofesionist de cca 1 m înălţime) – şi totodată, fascinat de viaţa presupus exotică a dramaturgului care îi este acum subaltern. Situaţie binecunoscută multora dintre noi, dacă nu din experienţă proprie, atunci, cel puţin, din romanul *Cel mai iubit dintre pământeni*.□

Cornel Vulpe face din personaj un mitocan vioi-etilic, vorbăreţ şi detestabil, amuzant doar până în momentul când devine un *Kapo* cu complexe de persecuţie, pe scurt, un perfect adaptat al "epo-

□ Mie, autorul cărţii de faţă, trama şi personajul de aici îmi sunt atât de familiare, încât sunt tentat să tratez acest text drept non-ficţiune (ceea ce, în proporţie covârşitoare, chiar este). La începutul anilor 80, de exemplu, am fost angajatul unui teatru bucureştean unde am avut de a face îndeaproape cu un asemenea delator terorizat de "legătura" sa pentru aceea că ispăşise nu de mult o pedeapsă cu închisoarea pentru furt, fusese eliberat înainte de termen şi angajat într-un post pe care, legal, n-avea dreptul să-l ocupe. Toate astea, cu anumite condiţii, desigur. El, delatorul terorizat de securistul ce-l vizita cu regularitate la teatru şi pe care-l ştiam, toţi cei de acolo, ca pe un cal breaz, şi-a primit răsplata după '89: astăzi, cu toate antecedentele sale penale şi calificarea insuficientă, este şef (cu putere de decizie financiară!) al Inspectoratului pentru Cultură, sau cum s-o mai fi numind instituţia cu pricina, într-un judeţ de pe lângă Bucureşti. Cât despre directorul teatrului, pe care "organele" îl aveau la mână cu o declaraţie olografă în care recunoştea că a primit o parte din banii furaţi de un subaltern (întâmplător, am citit-o în original – iar scrisul i-l cunoşteam foarte bine), el a fost recompensat, în anii din urmă, cu postul de secretar de stat şi apoi, cu cel de ambasador într-o capitală din Vest. Asta, fireşte, nu numai pentru cele făcute înainte de '89, ci şi după, când, împreună cu alţi oameni politici – cam toţi, dovediţi în anii din urmă ca turnători ai Securităţii – a făcut ţăndări unul dintre primele partide necomuniste înfiinţate în 1990.

Diferenţele între Havel şi noi constau în următoarele: 1) el locuieşte într-o ţară unde asemenea lucruri aparţin trecutului şi 2) nu într-una unde lucruri precum cele de mai sus pot fi tipărite numai pe banii autorului, deşi sunt de maxim interes public.

cii de aur". "Omul de tip nou" ne este înfăţişat, graţie interpretului, la modul quasi-fotografic.

În ***Vernisaj***, "reeducatori" ai aceluiaşi disident sunt un amic şi soţia acestuia, doi tineri descurcăreţi, snobi de mic calibru, cam semidocţi şi ridicoli, al căror unic ţel în viaţă ar fi amenajarea propriului apartament şi voiajele peste hotare în interes de serviciu, cu alte cuvinte, o existenţă "fără probleme", ideal, pare-se, propriu burtăverzimii de oriunde – cu menţiunea că numai descurcăreţul din lagărul comunist era nevoit să recurgă, de obicei, la compromisuri sordide pentru a-şi putea satisface pasiunea achizitivă. Tânăra familie-model, cum îi place să se creadă, înţelege să îl aducă pe amicul antisocial la sentimente mai bune faţă de viaţă şi de societate cu ajutorul exemplului personal, mergând cu râvna pedagogică până acolo încât ar fi gata să-i ofere şi o demonstraţie practică de sexualitate fericită. Este singurul pasaj din text cu sugestii de farsă şi de absurd, dătător de râs copios şi relaxat.

La aceasta contribuie, nu puţin, şi interpretarea. **Şerban Ionescu** creează cu inepuizabilă inventivitate comică rolul unei mici lichele aproape simpatice, cu veleităţi de-a dreptul înduioşătoare de viaţă spirituală proprie. La rândul său, **Virginia Mirea** compune *con brio* rolul unei gâsculiţe de mahala "emancipate", cu ifose nereuşind să acopere un sănătos fond de vulgaritate. Cei doi demagogi ai fericirii conjugale şi ai traiului tihnit fac un memorabil cuplu de "proşti sub clar de lună", care i-ar fi plăcut şi lui **Teodor Mazilu**.

Impostura interlocutorului din ***Protest*** are alte dimensiuni. Acesta este un om de cultură, o personalitate recunoscută în domeniul său de activitate, care, spre deosebire de cei dinainte, ştie bine în ce constă mizeria sa morală. Traiectoria disidentului se intersectează cu cea a intelectualului de succes în momentul când acesta din urmă se trezeşte într-o situaţie neplăcută: prietenul fiicei sale, de la care ea aşteaptă un copil, se întâmplă să fie tot un tânăr disident şi, ca o consecinţă a atitudinii sale, a fost arestat. Viitorul socru încearcă să se servească de numele vechiului său prieten disident pentru a-şi rezolva această problemă, însă, de preferinţă, fără a se implica direct. În interpretarea de o rară exactitate şi suplеţe a lui **Ion Lucian**, personajul apare onctuos şi insinuant, de o adorabilă bonomie afişată, sub care se ascunde o periculoasă lipsă de scrupule.

Contestatarul, protagonistul acţiunilor celor trei piese scurte, constituie trăsătura lor de unire. În rolul acesta, cu atât mai dificil cu cât e mai lipsit de spectaculozitate, **Vladimir Găitan** creează sobru,

fără ostentaţie şi fără efort aparent, un personaj convingător în discreţia sa.

Regizorul **Lucian Giurchescu** se dovedeşte consecvent cu opţiunea sa mărturisită pentru un text şi un spectacol direct, nealambicat, considerând că vremea aluziilor subtile a trecut.

Intervenţia regizorală, greu sesizabilă la prima vedere, este, de fapt, de o mare productivitate: fără a brusca, fără a supralicita, regizorul îşi determină interpreţii să se desfăşoare, prilejuindu-le unele dintre cele mai fericite apariţii din carierele lor. Demers fecund, având ca rezultat un spectacol viguros.

Radio *Antena Bucureştilor*, emisiunea *Repere culturale*, 15 ianuarie 1991
Supliment literar artistic TINERETUL LIBER, 19 februarie 1991, pag. 8

De la obsesie la manie

Pe vremea lui Ceauşescu, era foarte la îndemână să gândeşti că pitorescul şi sinistrul nostru Iubit Conducător era, în multe privinţe, mai rău ca domnul Ubu, paiaţa imaginată de **Alfred Jarry**; ceva mai complicată, chiar periculoasă, s-ar fi dovedit încercarea de a-l strecura în repertoriul unui teatru, mai ales în anii din urmă. Dacă, până la data schimbării regimului, personajul Ubu era o obsesie, în ultima vreme textul lui Jarry tinde să devină o manie exprimată printr-un început de modă repertorială. Şi dacă acum nimic nu te împiedică să joci ***Ubu Roi***, a rămas la fel de greu să-l joci bine.

La Teatrul Naţional din Craiova, regizorul **Silviu Purcărete** riscă pariul şi îl câştigă – sau îl pierde – pe jumătate.

Aceasta, în pofida – sau tocmai din cauza unor handicapuri de natură ideatică, precum, de pildă, încercarea, inutilă din punctul de vedere al concepţiei de ansamblu, de a crea un scenariu prin împănarea textului cu o felie din ***Macbeth*** şi cu comentarii proprii. Gestul este didacticist, ilustrativ şi câtuşi de puţin generator de surprize expresive, căci orice spectator cât de cât avizat ştie că piesa a fost concepută de autorul său tocmai ca o parafrază în cheie grotescă a tragediei shakespeareene. Forţarea unei uşi gata deschise infirmă de

astă dată aserţiunea conform căreia omul este singura creatură din care iese mai multă informaţie decât a intrat.

Un al doilea pericol ce pândeşte demersul regizoral ar fi cel al banalizării prin echivalarea permanentă a acţiunii cu realitatea concretă a trecutului nostru recent, lucru care s-a mai făcut şi, fără îndoială, se va mai face. Însă, chiar dacă perspectiva adoptată nu adaugă nimic unor fapte deja ştiute, Silviu Purcărete rezolvă situaţia cu elegantă ingeniozitate, vârând, la propriu, istoria domnului Ubu între coperţile "Cântării României", prin deschiderea spectacolului de către doi sobri prezentatori secondaţi de un cor de roboţi îmbrăcaţi într-un fel de salopete-uniforme, care declamă cu patos una dintre comicăriile lui Jarry.

Faptul că regizorul este şi autor al unei inspirate scenografii şi, împreună cu compozitorul **Nicu Alifantis**, al ilustraţiei muzicale dă un plus de coerenţă spectacolului. Costumele şi însuşi aspectul fizic al eroului şi consoartei sale, precum şi cele ale vrăjitoarelor din ***Macbeth***, sunt memorabile. Prin intermediul unui minimum de mijloace exterioare, actorii devin marionetele jocului de-a puterea. **Ilie Gheorghe** şi **Valer Dellakeza**, în rolul titular şi respectiv, în cel al consoartei acestuia, îşi schematizează viguros apariţiile, realizând, în tuşe groase şi definitive, două imense caricaturi de coşmar. Ceva mai puţin convingători, pentru că mai puţin oportuni, se dovedesc **Tudor Gheorghe** şi **Leni Pinţea Homeag** în rolurile lui Macbeth şi reginei sale, realizate în cheie emfatic-tradiţională. Faptul că domnul şi doamna Ubu asistă, într-un teatru în teatru, la reprezentaţia cu Macbeth face să rezulte o trimitere la binecunoscuta scenă din ***Hamlet***, ceea ce constituie, cred, un comentariu inutil al situaţiei, neadăugând nimic sensului de ansamblu. În rest, adică în momentele când nu ambiţionează să-şi depăşească partitura originală, acţiunea abil condusă lasă să se întrevadă un desen exact şi vivace al mişcării, în perfectă concordanţă cu schematismul deliberat al textului. Purcărete reuşeşte să demonstreze încă o dată că este unul dintre puţinii noştri directori de scenă capabili să creeze în mod expresiv personaje colective, să mişte cu naturaleţe adevărate mase de interpreţi.

Astfel, cu toate minusurile consemnate, acest ***Ubu Rex cu scene din*** **Macbeth** are o amploare a sa, în buna tradiţie a scenei craiovene.

Radio *Antena Bucureştilor*, emisiunea *Repere culturale*, 22 ianuarie 1991
Teatrul azi, nr. 11-12/1990, pag. 38-39

Dramaturgul (sovietic) Necunoscut

În loc de orice altă punere în temă în legătură cu personalitatea sovieticului **Nikolai Erdman**, necunoscut nouă până azi, a cărui piesă o joacă teatrul *Nottara*, voi cita câteva rânduri din caietul-program, şocant în nuditatea sa documentară, alcătuit chiar de regizorul spectacolului:

- *Esenin, Serghei Alexandrovici (1895-1925). Poet sovietic rus. A murit spânzurat (sinucidere).*
- *Gorki, Maxim (1868-1936). Scriitor sovietic rus. Se pare că a murit otrăvit.*
- *Maiakovski, Vladimir Vladimirovici (1894-1930). Poet sovietic rus. Poet al revoluţiei. Împuşcat.*
- *Meyerhold, Vsevolod Emilievici (1874-1940). Regizor şi actor sovietic. Ucis.*
- *Tairov, Alexandr Iakovlevici (1885-1950). Regizor şi actor sovietic. Ucis.*
- *Leonid Kaganovici. Trimis de Stalin să interzică piesa lui Erdman, prima dată. Trăieşte şi azi.*

S-ar zice că, într-un asemenea climat "cultural", în care marii exponenţi ai artei sovietice aveau obiceiul să moară în moduri cel puţin suspecte, dacă nu chiar ca victime ale unor crime dovedite, Erdman a avut noroc, scăpând numai cu o deportare în Siberia şi cu interdicţia celor două piese scrise până la vârsta de 28 de ani – singurele, de altminteri. Umilitoare ironie a soartei, sau mai curând a diriguitorilor culturii sovietice, ulterior, în 1954, i s-a decernat premiul *Stalin* pentru scenariile sale de film. În treacăt fie spus, şi acestea erau excelente. E vorba de două savuroase comedii cinematografice, ***Toată lumea râde, cântă şi dansează*** şi ***Volga, Volga***, de care cinefilii îşi aduc aminte cu plăcere. Dar obiectivul principal fusese atins: Erdman nu a mai scris piese de teatru. S-a încercat, în 1982, punerea în scenă a celei de faţă, cu multe replici tăiate; chiar şi aşa, a fost retrasă de pe afiş după cinci reprezentaţii. În sfârşit, în 1987, ea a fost jucată pentru întâia oară cu adevărat în U.R.S.S. Nu ştiu dacă privim înapoi cu cine ştie ce mânie. Dar cu oroare, în mod sigur.

Sinucigaşul constituie o surpriză de proporţii: textul acesta din 1928 arată ca şi cum ar fi fost scris în 1968 – sau în 1978, de pildă.

Una sau mai multe măsuri administrative arbitrare nu pot, desigur, schimba cursul istoriei. Dar destinul paradoxal al piesei lui

Erdman ne convinge de faptul că istoria teatrului contemporan a putut fi deturnată prin punerea la index a unui tânăr şi aproape necunoscut dramaturg din statul liber al muncitorilor şi ţăranilor de rit marxist-leninist. Dacă acest text ar fi fost cunoscut şi jucat în restul lumii la vremea sa, teatrul lui **Samuel Beckett** şi cel al lui **Eugen Ionescu**, şi cu atât mai mult, creaţiile lui **Mrožek** şi altor numeroşi dramaturgi din ţările (fost) socialiste, nu ar mai fi fost considerate drept noutăţi absolute, nici ca viziune şi nici ca limbaj. Sau, poate, ar fi arătat altfel.

Printre creatorii fanatici sau pur şi simplu înfricoşaţi ai deceniului trei sovietic, Erdman face figură frapant de aparte. Dacă un poet de talentul lui **Maiakovski** a putut trece cu vederea nenorocirile poporului său cu gândul la fericita viaţă de apoi promisă de scripturile marxist-leniniste şi şi-a îndreptat verva satirică împotriva insului mărunt aflat în căutarea unei bunăstări derizorii,[□] dacă, mai târziu, **Evghenii Şvarţ** abia de a îndrăznit, prin intermediul unei prudente parabole,[□□] să ironizeze deficienţele sistemului, Erdman era categoric în constatarea că "socialismul" nu constituie un mediu propice existenţei umane.

În textul său s-a putut citi că *în socialism n-o să mai existe nici om*, ci *masele, masele şi iar masele, o masă imensă de mase* – mostră de umor absurd, care, ulterior, s-a dovedit a fi fost o previziune frisonant de exactă. Prin atmosferă şi tipologie, ***Sinucigaşul*** seamănă cu comediile bufe maiakovskiene, dar prin ceea ce dezvăluie în interstiţiile situaţiei comice, prin sensurile sale, devine cu totul altceva, mult mai apropiat de **Gogol** şi de **Kafka**.

Personajul principal, un tipic anti-erou, este un muncitor şomer umilit de prezent şi înspăimântat de ziua de mâine. Opinia publică îi sugerează gândul sinuciderii, pe care el şi-l însuşeşte, procurându-şi un revolver. În acest moment, cei din jur îşi dau seama că moartea lui ar putea fi exploatată. Un autonumit reprezentant al intelectualităţii ruse îi cere să se sinucidă, chipurile, în semn de protest, în numele acesteia, o cocotă îi cere să o facă "din amor neîmpărtăşit" pentru ea etc. Se organizează o petrecere finală,[□□□] la capătul căreia personajul

[□] În celebrele sale piese ***Ploşniţa*** şi ***Baia***.

[□□] În piesa ***Dragonul***, care, cu tot veşmântul parabolic, i-a adus autorului ei destule neplăceri.

[□□□] Care ne aminteşte binişor de o povestire autohtonă intitulată ***Moartea lui Ipu***, de **Titus Popovici** şi de scenariul consecutiv al filmului ***Atunci i-am condamnat pe toţi la moarte***, de **Sergiu Nicolaescu**.

se răzgândeşte – însă ceilalţi, care aşteaptă ceva de la această moarte, nu îl pot lăsa în voia lui. Va fi o sinucidere cam forţată.

E de semnalat, într-una din scenele finale, un gag subtil şi profund: la înmormântarea unde trebuiau să fie rostite discursurile protestatare pregătite din vreme, vorbitorii se trezesc emiţând frazele-tip ale propagandei de partid, pe care le-au tot citit prin gazete.

Cornel Mihalache, student în anul V al Academiei de Teatru şi Film din Bucureşti, şi-a asumat sarcina montării, de care se achită cu remarcabilă maturitate. Spectacolul său modulează atent, dozează savant efectele, punând în valoare cu măsură bufoneria scrâşnită a textului şi evitând pericolul *one man show*-urilor actoriceşti, închegând interpretarea într-un organic joc de echipă.

În rolul celui care urmează să se sinucidă, **Horaţiu Mălăele** construieşte o apariţie de un haz demn de comedia mută. Se întâmplă adesea ca invariabila sa mască de Harry Langdon să fie oportună; aici, parcă mai mult decât de obicei, într-un rol de Woyzeck care nu mai e dispus să continue spunând că albul e negru şi invers, doar fiindcă aşa e regula jocului.

La fel de "integrată" se dovedeşte şi prezenţa lui **Valentin Teodosiu**, într-un rol de vag "factor responsabil" arogat cu de la sine putere, rostind grav platitudini şi ameninţări voalate, sau acontând abil moartea anunţată.

Actul scenic este servit de o echipă surprinzător de omogenă, în rândurile căreia distincţia între apariţiile de prim plan şi cele de plan secund se dovedeşte aproape inoperantă, ceea ce impune citarea ei integrală: **Teodora Mareş**, **Lili Nica Dumitrescu**, **Ruxandra Sireteanu**, **Ion Siminie**, **Stelian Nistor**, **Ion Popa**, **Camelia Zorlescu**, **Doina Sin Ionescu** şi **Sanda Băncilă** realizează interpretări expresive, exacte, demne de reţinut.

Radio *Antena Bucureştilor*, emisiunea *Repere culturale*, 29 ianuarie 1991
Adevărul, 30 martie 1991

Moş Lear

Între 15 şi 18 februarie a avut loc la Bucureşti turneul lui *Royal National Theatre* din Londra cu spectacolele ***Regele Lear*** şi ***Richard al III-lea***. Periplul prestigioasei trupe mai include reprezentaţii la Praga, Leipzig şi Edinburgh (la nu mai puţin prestigiosul festival de teatru).

În actuala sa formulă organizatorică, teatrul londonez fiinţează din 1976 şi este condus, din 1988, de regizorul **Richard Eyre**. Reprezentaţiile sale au loc în cele trei săli londoneze care-i aparţin şi în cursul unor frecvente turnee prin Anglia şi în lume. Numărul lor este respectabil: în medie, 1.200 anual.

Ca orice teatru naţional, şi acesta este unul de repertoriu, înscriind printre titlurile jucate mai ales pe cele din dramaturgia naţională, precum şi valorile consacrate din istoria mai veche sau mai recentă a teatrului universal.

Ştiut fiind că teatrul este unul dintre cele mai eficiente mijloace ale înfăptuirii dorinţei unei naţiuni de a fi cât mai bine cunoscută în lume, actualul turneu are Consiliul Britanic drept principal finanţator şi numele lui **Shakespeare** pe afiş.

Regele Lear face parte din categoria spectacolelor cuminţi. Din multitudinea de conotaţii posibile ale poveştii bătrânului rege care îşi împarte regatul celor două fiice linguşitoare, nedreptăţind-o pe mezina ce-i refuză o declaraţie ipocrită, regizoarea **Deborah Warner** le alege pe cele mai apropiate de însăşi logica faptelor brute, a acţiunii înţelese sub aspect epic-anecdotic.

Atemporalitatea viziunii sale, în acord cu cea a violentului, sângerosului basm shakespearean, se cantonează în aria vastă şi totuşi, restrânsă a eternului omenesc. Vreau să spun prin aceasta că, dacă, de exemplu, **Peter Brook** situase desfăşurarea acţiunii din al său ***Rege Lear*** într-o epocă îndepărtată, însă precis definită ca vârstă istorică, undeva, pe la sfârşitul Epocii Bronzului, costumele eteroclite, voit anacronice, ale spectacolului de faţă ne plasează într-un timp neprecizat, într-un amalgam al tuturor epocilor – care ar trebui să figureze eternitatea, căci natura umană este neschimbătoare. Nu este un semn teatral inedit şi nici foarte productiv. Înlocuirea ritualului "a fost odată" al basmului cu "nu se ştie când: azi, ieri, sau alaltăieri" trebuie

să semnifice, într-o asemenea viziune, un viguros "întotdeauna". Toate bune şi frumoase, în teorie; numai că, în practică, nu ştiu de ce, acest "întotdeauna" are un aer destul de convenţional.

Da, este adevărat că Gloucester, curteanul "de cancelarie", este îmbrăcat într-un costum aproximativ modern, în vreme ce fiii săi se vor lupta în zale şi armuri; este adevărat că bastardul Edmund este interpretat de un actor de culoare, pentru a se accentua astfel ideea de neapartenenţă. Toate acestea, şi încă altele, sunt plauzibile; dar vin târziu, ca o recapitulare a unor teme deja învăţate.

Poate că vina pentru această impresie o poartă spectatorul incapabil să mai recepţioneze cu interes proaspăt rostirea tremolată a unor tirade pe care odinioară le-a auzit spuse cu vehemenţă. Sau poate că vina este, în definitiv, doar a timpului care trece. Cu riscul de a fi luat drept bătrânul reacţionar dintr-o cunoscută anecdotă, trebuie să remarc că a face un ***Lear*** nou este din cale afară de incomod – iar a repeta viziunile scenice frapante, electrizante, ale anilor '60 nu are rost şi nici nu se poate. Fie că ne place sau nu să o recunoaştem, nu suntem decât o continuare, sau un epilog, dacă vreţi, al acelor ani fabuloşi de evoluţie emergentă a teatrului universal. *Că vinovat e tot făcutul, / Şi sfînt, doar nunta, începutul* – după cum bine zicea Ion Barbu.

Pândit de spectrul banalităţii, spectacolul londonez îşi relevă mai mult genul proxim decât diferenţa specifică. Tendinţa de a nu vedea în persoana lui Lear pe rege, ci pur şi simplu pe omul generic care dăruieşte toate cele ce-i aparţin, pentru a descoperi în cele din urmă că, lipsit de bunuri, el însuşi nu mai reprezintă nimic în conştiinţa lumii – tendinţa demitizării, ca să folosesc un termen de care s-a uzat şi abuzat, nu este, nici ea, nouă. În varianta actuală, Lear nu mai este regele decăzut, ci bătrânul abandonat.

Avatarurile sale, de la condiţia de stăpân absolut, coleric şi plin de toane, la cea de *paria* transformat într-un adevărat receptacul al suferinţei universale, îl vor îmbogăţi întru cunoaştere şi îl vor umaniza. Din capul locului, **Brian Cox**, un actor de mare temperament, dă rolului dimensiuni familiare: în interpretarea sa, Lear începe prin a fi un stăpân, aşa zicând, domestic, pendulând între jovialitate şi truculenţă, lipsit de acea aură a majestăţii cu care o înde-ungată tradiţie şi însuşi textul ne-au deprins. Pentru ca, în final, ajuns la capătul suferinţelor şi în pragul înţelegerii, să găsească accente de o expresivitate frapantă în simplitatea durerii ei.

Bufonul, vocea conştiinţei regelui, dobândeşte o surprinzătoa-

re identitate în interpretarea lui **David Bradley**. De sub aparenţa unei măşti burleşti (vizibil inspirate din cea a funambulescului personaj cu cască de aviator din primul război mondial, interpretat de un incredibil **Marty Feldman** în filmul *Comedia mută '77*), transpare un rictus dezabuzat şi umorul posac, hazul de necaz al veşnicului perdant. David Bradley ni se prezintă, cu acest rol, drept un comic de foarte bună calitate.

Susan Engel şi **Clare Higgins**, în rolurile lui Goneril şi Regan, fac din ferocitate nota distinctivă a personajelor pe care le interpretează. Tot restul distribuţiei s-a aliniat corectitudinii generale a montării.

Radio *Antena Bucureştilor*, emisiunea *Repere culturale*, 19 februarie 1991

Despre banalizarea Răului

Mult timp, în teatru, Richard al III-lea a trecut drept un personaj de roman gotic, drept un fel de diabolică, damnată şi, una peste alta, romantică apariţie a Evului Mediu englez. Pe scurt, drept un caz, drept un accident istoric şi chiar biologic, transpus într-un pretext teatral de felul lui Dracula. Generaţiile ceva mai vârstnice au avut ocazia de a contempla creaţiile inspirate de atare accepţiune aparţinând lui **Lawrence Olivier** şi lui **George Vraca**.

Regândirea contemporană a istoriei, a unei istorii care se tot repetă sub ochii noştri, obligă exegeza a-l considera aproape drept produsul de serie al unor condiţii social-culturale nu foarte diferite de cele din zilele noastre, când tot mai multe situaţii şi evenimente prezintă neliniştitoare similitudini cu unele din Evul Mediu şi din Asia, continent parcă predestinat colectivismului prin absenţa conceptului de personalitate, de identitate individuală.

Un asemenea ultramodern Richard am văzut în spectacolul Teatrului Regal Naţional din Londra, aflat până săptămâna trecută în turneu la Bucureşti. Apariţia construită cu mare ştiinţă şi intuiţie penetrantă de către **Ian McKellen** este tipică, nicidecum excepţională, este probabilă şi nu accidentală. Fizicul personajului are aici o biografie, alta decât cea avută în vedere de Shakespeare.

Richard nu mai este un estropiat, un infirm prin jocul hazardului genetic, ci un veteran invalid. Înfăţişarea sa din spectacolul londonez trimite la presupunerea unor răni dobândite în război, dacă nu din alt motiv, măcar pentru că un infirm din naştere n-ar putea fi atât de ofiţer din cap până-n picioare, în modul cel mai natural.

Richard-Ian McKellen are ţinută, în sensul milităresc al termenului. Felul cum îmbracă un veston, cum îşi aprinde ţigara folosindu-se de singura-i mână teafără, toate îndemânările lui de invalid sunt frapant de exacte, de adevărate şi constituie, în sine, un exemplu de observaţie şi de redare empatică a unui comportament definitoriu. Desigur, ţinuta nu îl împiedică să fie brutal, grosolan – tot la modul cazon. În celebra scenă în care cere mâna lui lady Anne lângă sicriul soţului ei Edward, ucis chiar de el, Richard are un aer de autentic Moş Teacă.

Pe parcursul acţiunii, el schimbă câteva uniforme şi, odată cu ele, câteva personalităţi. Dar, pentru a vorbi despre acestea, e necesară o prealabilă prezentare a viziunii regizorului **Richard Eyre**. Dintru început, acţiunea este plasată în secolul nostru: de exemplu, scena evocată mai înainte are loc într-o încăpere a Morgii, iar cioclii pomeniţi în text sunt aici brancardieri. În ce-l priveşte, Richard-cel-plin-de-tupeu poartă ceva foarte asemănător unei uniforme sovietice. În continuare, va mai purta şi altele: una oarecum britanică şi alta, aproximativ nazistă.

E de înţeles că subiectul spectacolului nu e numai istoria Angliei – ba chiar, aş zice, tocmai aceasta e implicată cel mai puţin! E vorba, de fapt, de amurgul Europei contemporane, cu incredibila sa neputinţă de a stopa la timp ascensiunea barbariei şi a dictaturilor, de orice culoare ar fi ele. Spectacolul circumscrie cu fineţe şi abilitate o evoluţie istorică, şi nu una individuală: dacă, la începutul şirului său de crime, gangsterul Richard, uzurpatorul, pare a se afla în Anglia dinaintea primului război mondial, sfârşitul îl surprinde în haină nazistă.

Acurateţea imaginii scenice este frapantă. Chiar dacă actul scenic se vrea – şi este – o parabolă, el e realizat cu mijloace perfect realiste, naturaliste chiar, cu o rară ştiinţă a detaliului elocvent, caracterizant. De pildă, atunci când Richard le vorbeşte trupelor despre Richmond, inamicul său, el îi pronunţă numele franţuzeşte, în bătaie de joc. Explicabil, căci "Richemond" tocmai se pregăteşte să-l atace, însoţit de aliaţi francezi, iar Richard trebuie să cânte şi pe coarda naţionalismului şovin pentru a-şi întărâta supuşii împotriva "invadatorului de peste mări" – ceea ce ne obligă să ne aducem aminte de toţi Führer-ii vremurilor noastre.

Ţinuta montării este, în general, sobră, tinzând către aparenţa relatării neutre, obiective. Cu excepţia scenei triumfului "hitlerist" al lui Richard, când însuşi decorul devine un personaj caricatural, de o ironie sardonică. De pe un panou acoperind întreg fundalul scenei, ne întâmpină imaginea imensă, emfatică, stupidă, a unui Siegfried nud, pictat în maniera academist-fotografică a artiştilor oficiali ai Celui De Al Treilea Reich, cu o mână ridicată în salutul roman şi ţinând în cealaltă un drapel alb-roşu-negru exhibând, în medalionul din centru, profilul stilizat al unui cap de porc mistreţ. La prima vedere, am putea crede că acest amănunt – mistreţul – constituie o supralicitare regizoral-ironic-malignă, dar realitatea este alta: capul de mistreţ chiar se află pe blazonul familiei lui Richard cel adevărat, din istoria Angliei. A fost numai desenat, aici, în maniera artiştilor lui Goebbels. Sau, de ce nu, a "realismului socialist".

Acţiunea are un relief pregnant, începând de la interpretarea actoricească, mai ales de la aceea a rolului titular şi a celor realizate de **Brian Cox**, **Peter Jeffrey**, **Susan Engel**, **Eve Matheson**, **Clare Higgins**, **David Bradley** şi a altor componenţi ai unei echipe excelente, adică funcţionale.

Sarcinile ce-i revin nu sunt uşoare, formula scenografului **Bob Crowley** fiind aceea a "teatrului sărac", lipsit de decoruri construite. Este adevărat, însă, că şi costumele impecabil desenate şi maniera la fel de impecabilă de a le purta creează ambianţă. O singură observaţie ar fi de făcut la acest capitol: din moment ce personajele au purtat până atunci costume moderne, faptul că lupta finală se dă în armuri constituie o inconsecvenţă, o abatere de la convenţia temporală adoptată. Să fie doar o concesie făcută tradiţiei reprezentării acestei piese?

O altă componentă a spectacolului ce nu se lasă nicidecum trecută cu vederea este cea a luminilor stăpânite cu virtuozitate de **Jean Kalman**. Fără **această** foarte personală partitură a utilizării lor, atmosfera actului scenic ar pierde mult, iar spaţiul ar fi, într-adevăr, sărac. Dar asta mai este şi o problemă de dotare tehnică – recte, financiară…

Spectacolul prestigioasei trupe britanice are un accentuat aer brechtian. Am auzit exprimată această obiecţie – şi anume, de către un om de specialitate. Într-adevăr, nu se poate contesta. Dar ar trebui adăugat că, dacă ar fi regizat acest spectacol, Brecht nu şi-ar fi îmbrăcat cu nici un preţ personajul în uniformă sovietică. Să ne aducem aminte că el propaga o ideologie. Că era plătit în mărci răsăritene, pe

care le schimba în dolari americani şi le depunea în Elveţia – nu în R.D.G., unde locuia.[□] Richard Eyre, se poate presupune, e plătit în lire englezeşti şi-şi ţine banii acasă. Cam asta ar fi diferenţa.

Ca atare, regizorul britanic a făcut un spectacol care ironizează sarcastic ideologiile şi reprezintă, cred, o veritabilă mostră de activism civic. Un gest de apărare a civilizaţiei împotriva barbariei oricând posibile.

Radio *Antena Bucureştilor*, emisiunea *Repere culturale*, 26 februarie 1991
Adevărul nr. 355, 12 martie 1991

Cruciada copiilor

Includerea ***Cruciadei copiilor***, pentru întâia oară, în repertoriul Teatrului Naţional din Bucureşti urma, pare-se, să marcheze aniversarea unui an de la o altă asemenea cruciadă, care a fost, la propriu, mişcarea de stradă din decembrie 1989.

Textul vorbeşte despre credinţă, biserică şi biserici. Pe fundalul schismei dintre cea catolică şi cea ortodoxă, **Lucian Blaga** defineşte însăşi identitatea naţională a poporului român în evul de mijloc, configurând o construcţie dramatică derivată din propria-i filosofie a culturii.

Există, fără îndoială, o similitudine între faptele şi sensurile textului blagian şi cele ale istoriei recente a României. Dar, deşi spectacolul regizorului **Laurian Oniga** urmăreşte să o pună în evidenţă, acest lucru nu se întâmplă decât la nivelul strict al intenţiei. Orice legătură ce se poate face între titlu şi jertfele tinerilor din

[□] Cf. eseului ***Tovarăşul Brecht*** (1983), în vol. ***Foloasele prigoanei – Lanterna Magică*** de **Timothy Garton Ash**, trad. **Catrinel Pleşu**, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1997, pag. 36-52.

E cazul să precizez că ultimele două paragrafe din articolul meu de mai sus diferă de forma originală a acestuia, difuzată şi publicată în 1991, prin adăugarea unor amănunte despre banii lui Brecht – pe care nu le-am aflat decât mai târziu. Mi s-a părut că ar fi fost păcat ca ele să lipsească dintr-o asemenea discuţie despre ideologiile secolului XX.

decembrie, aşa cum sunt ele evocate în spectacol, rămâne una pur lexicală.

Între acţiunea ce se derulează în spaţiul de joc al sălii *Atelier* şi ceea ce se doreşte să se transmită rămâne o distanţă niciodată parcursă până la capăt. Căci un decor făcut din portiere de automobil şi un tomberon plin cu ghetuţe de copii şi costumarea stareţului Ghenadie în bluzon şi adidaşi uzaţi constituie nişte trimiteri forţate ce nu reuşesc să mute sensurile misterului blagian în zilele noastre. Iar faptul că interpreţii sunt obligaţi la un fel de distanţare de tip brechtian, citindu-şi câteodată rolul, cu intonaţia proprie unui buletin de ştiri, din cărţile ţinute pe genunchi, nu reuşeşte să structureze o nouă ordine a faptelor, ci doar să destructureze imaginea scenică.

Propunerea regizorală, ca orice propunere, este perfect posibilă, însă realizarea ei dă cel mult senzaţia de incoerenţă, amintind de partea sterilă a experimentelor deja consumate ale anilor şaizeci. Trebuie să mărturisesc că nu mi-am putut răspunde la întrebarea: cine ce face şi de ce, în acest spectacol?

Aceasta, în ciuda faptului că el beneficiază de aportul extrem de profesional, de expresiv, a patru dintre cei mai buni tineri actori ai Naţionalului: **Maia Morgenstern**, **Cecilia Bîrbora-Daneliuc**, **Claudiu Istodor** şi **Dan Puric**.

În absenţa unei concepţii coerente asupra scopului propus, avem ocazia de a-i urmări în mici recitaluri care le confirmă posibilităţile individuale.

Adevărul, 5 aprilie 1991

Un superb "joc secund"

Viaţa noastră teatrală consemnează încă un pas spre normalitate prin recuperarea unui text important, a cărui transpunere scenică a fost întârziată de împrejurări ci zece ani. Salutată la apariţie de către critici şi dramaturgi drept un fenomen major al literaturii noastre, neezitându-se, uneori, în pronunţarea cuvântului "capodoperă", ***Regina Iocasta***, piesa de debut a lui **Constantin Zărnescu**, rescrie povestea sofokleanului ***Oedip***, ascultând şi "cealaltă parte" implicată, pe femeia ajunsă, prin voia destinului, soţie a propriului fiu. Că mitul Oedip, unul dintre "actele de naştere" ale civilizaţiei europene, este poli-

edric, înfăţişând nu suprafeţe, ci un relief pregnant şi viu – se ştie şi nu surprinde pe nimeni. Ceea ce surprinde, însă, este faptul că un "joc secund" inspirat din el poate fi, la rândul său, la fel de deschis altor interpretări de aceeaşi natură.

Conceperea lui Oedip, personajul tragediei antice, marca naşterea conştiinţei de sine a speţei umane, a noţiunii de liber arbitru corelată aceleia de responsabilitate individuală, de personalitate individuală, care se află la baza civilizaţiei europene. Victimă predestinată a unei răzbunări a zeilor, a *Fatum*-ului de sorginte orientală, el îşi hotărăşte singur soarta, dându-şi pedeapsa pentru faptele pe care le-a comis fără vrere şi fără ştiinţă, rupând lanţul blestemului ancestral printr-o expiere motivată de propria-i conştiinţă şi introducând astfel în derularea exterioară, mecanică, a cauzalităţii un element personal, de voinţă. Judecându-se pe sine, Oedip devine, din obiect, subiect, tratând astfel de la egal la egal cu Legea, cu Necesitatea, cu imperativul moral, reuşind prin aceasta – pentru întâia oară într-o istorie care de abia odată cu gestul său începe să-şi merite numele – nu numai să suporte consecinţe, ci şi să le înfrunte, întrerupându-le acţiunea ce părea eternă. El este simbolul cel mai deplin al unei civilizaţii de două milenii şi jumătate de luptă cu Divinitatea şi cu Natura.

În piesa lui Zărnescu, centrul de interes al conflictului tragic este deplasat spre consecinţe. Copleşită de grozăvia destinului căruia îi cade victimă, Iocasta îndrăzneşte să înţeleagă şi să afirme relativitatea noţiunilor de "adevăr" şi de "necesitate", opunând o alternativă inflexibilităţii masculine a păzitorilor Legii. Între un adevăr a cărui cunoaştere aduce numai nenorocire şi ignorarea sa ce permite supravieţuirea, ea sugerează opţiunea pentru acesta din urmă, construindu-şi un crez al iertării şi toleranţei. Este o propunere mai elastică, aparţinând, desigur, altei vârste istorice decât aceea a respectării bigote, fanatice, a tabù-urilor,□ un crez feminin tinzând către laxism şi opus oricărui "fiat Justitia pereat mundus" masculin.

□ Precum şi cu totul altei mentalităţi decât uneia dezvoltate la umbra Dreptului Roman.

□□ Această piesă – atât de "incorectă politic"! – este un ***Oedip*** cu specific naţional românesc, aş zice. Iată, aş mai spune, în fine, s-a ivit cineva care, după **Caragiale**, reuşeşte să ipostazieze în mod convingător profilul moral şi mentalitatea acestui popor, care nu este nici aşa cum pretind că şi-l imaginează politrucii şi securiştii kaghebist-irakian-pravoslavnici de la revistele Haider-ului nostru naţional, nici aşa cum apare la CNN sau *EuroNews*. Arta este superioară

Apărarea principiului Vieţii este mai importantă decât aplicarea şi celebrarea celuilalt principiu, al Legii, iar o nelegiuire necunoscută poate să nu mai fie o nelegiuire, gândeşte Iocasta. Poziţie discutabilă sub aspect etic, în absolut, dar extrem de fecundă artisticeşte. În viziunea ei, Binele şi Adevărul nu sunt neapărat sinonime, iar binele colectivităţii, al cetăţii, nu înseamnă de loc binele fiecăruia. (Să nu ne mai mirăm, aşadar, că această piesă nu a putut fi pusă în scenă pe vremea comunismului.)

…Ce mai rămâne… din adevăr, când adevărul ne aduce moarte? întreabă ea. Şi iarăşi: *De când ne-am întâlnit şi ne-am căsătorit, noi, Oedip, nu s-a vorbit de adevăr între noi, nici chiar zeii n-au avut nevoie de adevăr. Şi nici acum nu ştiu cât de mult le place lor adevărul. Ameţiţi de zei, ne-am iubit. Iubire şi adevăr, cine vă poate îmbrăţişa dintr-o dată?*

Aceste întrebări tulburătoare, propunând o dilemă existenţială la fel de acută acum ca şi pe vremea lui **Sofokle**, aparţin unuia dintre cele mai realizate personaje feminine din câte am întâlnit în dramaturgia ultimelor decenii. Nu mi se pare exagerat să se vorbească, aşa cum, de altfel, s-a şi întâmplat, despre mitul Iocasta: eroina imaginată de Constantin Zărnescu este o chintesenţă de feminitate construită armonios în sensul clasic al termenului, prezenţă de un neaşteptat lirism într-o poveste ce, aparent, nu se vrea lirică, corporalitate vie, fremătătoare, a unei generalităţi abstracte.

În montarea Secţiei Române a Teatrului Naţional din Târgu Mureş, **Anca Neculce** se află la înălţimea de loc comodă a rolului. Iocasta sa are palpitul sensibil şi îndurerat al victimei unui destin brutal şi ininteligibil. Nuanţată şi expresivă de la şoaptă până la strigăt, interpreta conferă rolului un aer mai curând fragil, vulnerabil, decât alura statuară a reginei – ceea ce, de altminteri, este perfect în spiritul textului. Pare a fi unul dintre rolurile cele mai împlinite ale actualei stagiuni.

În rolul regelui Oedip, **Vlad Rădescu** îi dă o replică energică, relativ monocordă. Apariţia sa de obstinat al aflării adevărului aduce

propagandei – şi reuşeşte (atunci când este Artă) să dea impresia că n-are nimic de-a face cu ea. Ministerul de Externe n-are decât de pierdut nepreocupându-se de traducerea piesei lui Zărnescu în câteva limbi de circulaţie şi de expunerea ei în vitrinele câtorva librării serioase din Roma, Londra şi Paris.

aminte de obsesia lui Gelu Ruscanu (sau ne face să pricepem că acela era şi el un Oedip în felul său). Frământările personajului sunt mai adesea numite decât sugerate, o evoluţie propriu-zisă nefiind sesizabilă.

O apariţie corectă realizează **Dan Glasu** în rolul – secundar – al lui Creon, fratele reginei Iocasta. Mai puţin important în economia piesei, personajul său se reţine, totuşi, graţie inteligenţei şi unui anume simţ al oportunităţii scenice.

Lucruri asemănătoare se pot spune despre **Iolanda Dain** în rolul doicii şi despre **Ion Săsăran** în cel al proorocului Tiresias, ca şi despre ceilalţi interpreţi cu roluri de mică amploare, aflaţi, cu toţii, la un nivel de bună prestaţie profesională.

Toate acestea, într-un decor sugerând ruină şi dezolare, care aparţine, ca şi costumele, **Emiliei Jivanov**. Este ceea ce se numeşte un decor "funcţional", fără alte adjective, fie-mi scuzat clişeul. Nefuncţional, cam ostentativ şi pleonastic este, însă, craniul cu care-şi face de lucru doica atunci când vorbeşte despre ciuma cu care zeii au bătut cetatea.

Viziunea regizorală a lui **Dan Alecsandrescu** constituie o lectură fidelă – mai puţin un comentariu al textului. Şi ar fi fost destule de comentat aici. Spectacolul apare ca o realizare sobră, lipsită de mari stridenţe – dar şi de îndrăzneli expresive, impregnată de o cuminţenie care, prin părţile sale, s-ar putea să treacă drept "soliditate" a montării.

Argumentul major al spectacolului târgumureşean rămâne opţiunea repertorială.

Adevărul, 27 aprilie 1991

Fără omagii pentru virtute

Ofiţer de carieră, specialist în fortificaţii, născut într-o familie din mica (şi nu prea vechea) nobilime de pe vremea lui Ludovic al XVI-lea şi părăsind viaţa ca general al lui Napoleon Bonaparte, autor al unei singure cărţi, **François Choderlos de Laclos** pare, la prima vedere, un rătăcit în câmpul literelor. Un "rătăcit" de geniu.

Puse la index de către autorităţi şi de morala curentă a timpului, întâmpinate cu oarecare reţinere de către cititorul mediu (chiar

şi de către cel de astăzi!) din pricina amoralismului programatic şi repugnant al personajelor, dar admirate de oameni ca **Stendhal** şi **Baudelaire** pentru perfecţiunea scriiturii şi profunzimea incursiunii în psihologia secolului "bunului plac şi al bunului gust", ***Legăturile primejdioase*** rămân, ca şi scrierile lui **de Sade**, un reper esenţial în istoria literaturii franceze şi în înţelegerea spiritualităţii moderne, în genere.

Reducţia pentru scenă a unui roman – şi cu atât mai mult a unuia epistolar, complet lipsit de dialoguri, precum cel de faţă – nu constituie o întreprindere tocmai facilă. Adaptarea scenică a lui **Christopher Hampton** a obţinut câteva premii pentru dramaturgie în Marea Britanie. Este reuşita unui profesionist: nici o clipă replicile sale nu dau senzaţia decalcului după un text în proză. Ele nu povestesc, ci participă, nu fac referire la ceva (cum se mai întâmplă, în cazul adaptărilor neinspirate), ci sunt, în mod spontan şi vivace, acel "ceva". Hampton a comprimat acţiunea, traducând cantitatea enormă de consideraţii abstracte ale romanului printr-un număr restrâns de replici-cheie, definitorii pentru personaje şi situaţia scenică, structurate în câteva nuclee dramatice cu contururi ferme, în secvenţe derulându-se, decurgând firesc unele din celelalte, înfăţişând individualităţi şi destine în evoluţie dinamică.

Dacă, însă, principalul argument privind clasicitatea lui Laclos îl constituie darul litotei, capacitatea de a sugera mult în cuvinte neutre şi puţine, dacă scrisul său este perifrastic, urmând un protocol strict al convenienţelor mondene şi epistolare proprii eroilor săi aristotocraţi, Hampton îşi ia libertatea de a-i lăsa să se exprime câteodată pe şleau. De altfel, se poate presupune cu destul temei că, în viaţa lor de zi cu zi, nici prototipurile personajelor de aici nu prea evitau expresia savuroasă, de soiul celei pe care nu o suportă hârtia tipărită.

Studiul de moravuri obiectiv şi analitic al lui Laclos devine acum, în modul cel mai neechivoc, comedie. O comedie păstrând mult din fineţea analitică a sursei sale de inspiraţie, căreia îi adaugă o bună porţie de umor "gras" şi de licenţiozitate, fără, însă, ca prin această schimbare de registru sensul meditaţiei grave să se vadă diminuat.

Spectacolul Teatrului de Comedie bucureştean ne pune cu insistenţă în faţa unui tip de viziune regizorală destul de neobişnuit pentru noi, a unui "intelectualism" (sper să nu-şi închipuie cineva că acest cuvânt traduce un reproş!) făcut în proporţii egale din instinct, senzualitate şi din cerebralitate rece. Mai puţin, sau de loc, din recursul la emotivitate şi sentimentalism. Şi dacă afectul, emoţia, re-

prezintă instinctul mediat socialmente, nu ne rămâne decât să conchidem că viziunea regizorului **Alexandru Darie** are prea puţin de-a face cu tiparele comune ale receptării.

Darie îndrăzneşte – primul, la noi – să aducă în discuţie *Eros*-ul ca atare, în cadrul scenic al unei comedii, renunţând la prudentele alibiuri etico-sentimentale în care ne obişnuisem să-l vedem ambalat. Pentru el, indecentă nu este o nuditate, ci melodrama. Indecentă nu e nuditatea, ci nulitatea. Nu l-aş contrazice, gândindu-mă că sentimentalismul şi vorbele mari sunt argumentele forte ale tuturor impostorilor de pe lumea aceasta, iar "sfânta indignare" este apanajul lichelelor, sau al naivilor nepreveniţi.

Maniera lui Darie (pentru că, inevitabil, tocmai aşa ceva începe să se contureze – dar asta e altă socoteală) suscită o contrarietate difuză, concretizată în apariţia unor cronici din care aflăm multe şi mărunte, numai despre motivele care l-au făcut să fie cotat pe plan internaţional, nimic.

S-ar zice că spectacolul său impune în mod egal prin momentele "tari", ca şi prin neîmplinirile sale. El are momente foarte bune şi momente dezesperant de slabe – însă neinteresant nu e nici unul. Cel mai mare câştig este, cred, transformarea unui actor de plan secund într-o adevărată vedetă. La prima sa apariţie de asemenea amploare, **Florin Anton** creează, cu aplomb şi cu o minuţie pe care numai o muncă îndârjită şi de durată o putea face să treacă drept spontaneitate, un viconte de Valmont absolut memorabil. Îngâmfat, ironic, agresiv, de o bădărănie rară, obstinat într-un erotism rece, calculat, lipsit de orice scrupul, vicontele său ar fi putut lesne deveni un soi de Mefisto sau de personaj à la **Pitigrilli** – dacă n-ar fi fost un amănunt care salvează totul, făcându-l credibil sub specia normalităţii şi nuanţând trăsăturile unui portret în tuşe groase: pofta de joc, de joacă, o doză de umor infantil, care, de altfel, face plauzibile şi multele-i succese în materie de femei.

Perfect realizate interpretativ – dar şi regizoral, de către unul dintre puţinii noştri autori de *gag*-uri, care este Alexandru Darie – sunt cel puţin două momente: acela când, într-un salon plin de lume, Valmont pune în scenă o întreagă mascaradă pentru a putea să strecoare pe neobservate un bileţel unei june nepricepute şi surprinse – şi cel al intrării nocturne, furişate, în dormitorul aceleiaşi, când fiecare scârţâit al podelei îi pare intrusului un zgomot apocaliptic, redat ca atare pe banda de magnetofon a regiei tehnice. Alteori, exactitatea interpretării salvează situaţii riscante, transformându-le în acceptabile mostre de

umor *grivoise*: de exemplu, scena în care Valmont scrie un răvaş, în pat, folosind drept pupitru spatele gol (ca să-i zicem aşa) al uneia dintre metresele sale. Ca revers al medaliei, se pot cita momente neizbutite, jenant de inoportune: baia lui Valmont, asistat de două slujnice, de un erotism gratuit, ostentativ, sau scălâmbăielile obscene ale valetului interpretat de **Marian Râlea**, actor cu *box office*, dar de astă dată, categoric, "scăpat din mână" de către regizor.

În general, spectacolul dă impresia că-şi datorează calităţile mai mult efortului comun al interpretului şi regizorului pentru cizelarea rolului principal şi mai puţin atenţiei acordate celorlalte. Distribuirea neinspirată a **Iarinei Demian** în doamna de Merteuil face dintr-un rol important o apariţie plată, inaudibilă şi crispată, departe de posibilităţile generoase ale partiturii.

Spre deosebire de "geniul răului" care este marchiza de Merteuil, ca şi de întreaga ambianţă, doamna de Tourvel reprezintă o pată de lumină, dacă se poate spune astfel, pe fundalul tenebros al nesfârşitelor intrigi din juru-i; **Gabriela Popescu** pune în interpretare o sensibilitate extrem de mobilă, de expresivă, depăşind condiţia de simplu "factor contrastant", conferind rolului identitate şi căldură.

Aflat la unul din primele sale roluri, de nu cumva chiar la primul, **Mihai Bisericanu** întruchipează un tânăr cavaler de o comică inocenţă. În rolul curtezanei Emilie, **Virginia Mirea** schiţează cu verva sa dintotdeauna o apariţie savuroasă, de mică întindere, însă, în orice caz, demnă de reţinut. În roluri puţin spectaculoase, dar convingător susţinute, apar **Sanda Toma** şi **Adina Popescu**. O apariţie plăcută privirii reuşeşte **Florentina Mocanu**, de curând absolventă a Institutului de Teatru din Târgu Mureş.

Puiu Antemir semnează o scenografie greoaie, concepută ca pentru o scenă turnantă. Numai că Teatrul de Comedie nu posedă aşa ceva. Costumele desenate de **Maria Miu** în culori vii creează o ambianţă adecvată acţiunii.

Spectacolul lui Alexandru Darie constituie o reuşită parţială – riguros conceput şi imperfect transpus în practică. Aşa cum se află, însă, el este unul dintre cele mai vii şi interesante din Capitală.

Adevărul, 3 mai 1991

Dictatorul, sclavii şi Dumnezeu

Se zice că inventarea şi răspândirea aparatului fotografic au făcut inutil şi caduc figurativismul, obligând artele plastice să devină nonfigurative, obligându-l pe artist să înţeleagă că rolul său nu e cel de a reproduce, de a imita o realitate dată, ci de a-i adăuga ceva, dacă nu altfel, atunci măcar prin recompunerea, recombinarea elementelor sale constitutive, consecinţa acestei operaţiuni fiind revelarea unui sens nou. De altfel, modificarea viziunii, nu numai aceleia a artistului, avea şi alte cauze.

A doua jumătate a secolului trecut şi începutul celui de al douăzecilea au constituit un moment de emergenţă a cunoaşterii. Darwin demonstrase, într-un mod luat drept riguros la acea oră, originea animală a omului, spulberând credinţa descendenţei sale privilegiate. Marx afirma că raporturile sociale n-au nici o legătură cu morala sau cu vreun alt criteriu decât cel economic, respectiv cel al forţei, iar Nietzsche, că "adevăr se numeşte acea ipoteză care dă satisfacţie", conchizând că "Dumnezeu e mort". Freud pusese în evidenţă iraţionalitatea funciară a naturii omeneşti. În fine, Einstein reuşise să demonstreze că spaţiul şi timpul, categoriile fizice corespunzând tiparelor apriorice kantiene, nu reprezintă un dat imuabil, pierzându-şi constanţa şi căpătând o nouă identitate odată cu schimbarea sistemului de referinţă. Certitudini existenţiale şi gnoseologice pentru a căror acumulare şi perfecţionare omenirii i-au trebuit milenii s-au văzut detronate într-un interval extrem de scurt. Rămas singur într-un loc oarecare al unui Univers indiferent şi incomprehensibil, frustrat, graţie propriei sale cunoaşteri, de reazemul care fusese conştiinţa existenţei faimosului punct fix arhimedic, singurul capabil să ordoneze, să dea lumii un sens, omului, fostului Rege al Creaţiunii, nu-i rămânea decât nevoia – disperată – a unei instanţe supreme, în chiar momentul când descoperea că aşa ceva nu există. Suntem, aşa cum s-a spus, prima civilizaţie din istorie care nu afirmă, ci se întreabă. Iar incomunicabilitatea este flagelul nostru existenţial.

Regele Balthazar, eroul tragic al lui **Benjamin Fundoianu**, un mare poet şi eseist, prea puţin cunoscut de noi în cea de a doua ipostază, ilustrează tocmai această situaţie. Pretextul teatral care constă, aproape în exclusivitate, în înfăţişarea interogaţiei sale, este un poem nonfigurativ, aluziv, criptic, discontinuu, prefigurând ceea ce,

peste ani, avea să fie Teatrul Absurdului. Asumându-şi cu deliberare schematismul esenţializat al episodului biblic şi al autosacramentalului *La Cena del Roy Balthazar* de **Calderon**, pornind, aşadar, de la un miez faptic de două ori livresc, Fundoianu creează un act dramatic a cărui austeritate glacială, inumană, e de asemănat cu ceea ce ne imaginăm că ar fi trebuit să fie ipoteticul oratoriu *Apocalypsis cum figuris* al unui compozitor pe cât de fictiv, pe atât de exemplar, ca Adrian Leverkühn, tulburătorul Doctor Faustus al lui **Thomas Mann**.

Conflictul tragic rezidă în nevoia de certitudine a blasfematorului Balthazar şi în imposibilitatea acestei certitudini. Prin aceasta, eroul figurează omul generic, arhetipal. Nu este, însă, unica posibilitate de decodare a textului. Explicaţia istorică s-a impus cu o îndreptăţire cel puţin egală. Convenţionalismul alegoric al personajelor care dialoghează cu Balthazar, al entităţilor abstracte inspirate din tradiţia "moralităţilor" medievale, numite aici Raţiunea, Nebunia, Spiritul şi Moartea, configurează, paradoxal, trimiteri la o realitate cât se poate de concretă a regatului babilonian şi totodată, a zilelor noastre: la faptul istoric real al totalitarismului şi intoleranţei. Despotul Balthazar din Babilon, stat antic situat aproximativ prin părţile actualului Irak, a cucerit regatul iudeu şi i-a luat în robie pe locuitorii săi.

Vocile care-i dau replica neliniştitului Balthazar sunt şi ale robilor evrei. Cel care-i desluşeşte înţelesul enigmaticelor cuvinte "Mane Tekel Phares" ("Numărat Cântărit Împărţit") este profetul evreu Daniel. Nu se poate să nu ne gândim la premoniţie, reamintindu-ne că acest poem al lui Fundoianu a fost încheiat în 1932, cu un an înainte de venirea la putere a lui **Hitler**, iar autorul şi-a sfârşit zilele, în 1944, în camera de gazare.

Pus în scenă la teatrul *Nottara* de către regizorul **Alexandru Dabija**, *Ospăţul lui Balthazar* ocazionează realizarea unui spectacol viu, nervos, inteligent. Convenţionalismul asumat al poemului este completat în mod fericit cu o idee din înţelepciunea existenţială (ba chiar, existenţialistă), dezabuzată, a Ecleziastului: deşertăciune este totul, deşertăciune a deşertăciunilor. Deşertăciune este strădania dictatorului de a auzi vocea lui Dumnezeu, vânare de vânt s-a dovedit a fi fost edificarea colosalului său regat, pierit fără a lăsa prea multe urme. Nu acesta, ci fanatismul robilor este cel care a rodit în istorie. Biruit-au Gândul.

Dorin Varga conferă statură impozantă şi un interogativism tensionat, hamletian, regelui din Babilon. În rolul abstracţiunilor şi, alternativ, al sclavilor iudei, o echipă tânără, ironică, reacţionând prompt

şi agil, plasticizează cu remarcabilă adresă şi justeţe, compunând un adevărat mediu palpabil de semnificaţii ale conflictului dintre rege şi sinele său, dintre puterea despotică şi rezistenţa tenace a sclavilor. **Catrinel Paraschivescu**, **Victoria Cociaş**, **Emilia Dobrin**, **Bogdan Gheorghiu**, **Anca Bejenaru**, **Cristian Şofron** şi **Dragoş Pâslaru** obţin o reuşită deplină în concretizarea plastică a ideii. Invitat în spectacol, corul de copii al Comunităţii Evreilor din Bucureşti, condus de **Izu Gott**, dă "culoarea locală" şi în plus, candoarea, prospeţimea care însenineză pe alocuri atmosfera tensionată a actului scenic.

Spectacolul lui Alexandru Dabija este unul neobişnuit şi, în acelaşi timp, incitant, atrăgător. Cu alte cuvinte, specific teatral.

Adevărul, 15 mai 1991

Havel după Havel

Se joacă mult Havel la ora aceasta. Reprezentarea textelor sale este primită cu simpatie de către un public încântat să audă rostite cu voce tare câteva din adevărurile pe care, până mai ieri, abia îndrăznea să le gândească, eventual să le şoptească prietenilor de absolută încredere – şi asta, cu o strângere de inimă: "Dar dacă se va auzi la Secu'?" Căci, aşa cum ne încredinţează unul dintre personajele lui **Vaclav Havel**, "omul e porc: ciripeşte".

Tripticul deja cunoscut (din spectacolul *Teatrului de Comedie* bucureştean, de pildă), care constituie, în linii mari, canavaua montării băimărene purtând titlul ***Havel story***, vorbeşte despre dictatură şi despre efectele ei, care se întâmplă, în cerc vicios, să fie şi factorii ei favorizanţi, despre psihoza trecând drept normalitate din cauza caracterului ei general, unanim, impersonal, deci impus, chipurile, de o legitate social-istorică, despre orwellianul (şi schizofrenicul) Dublu Gând acceptat ca normă generală de inserare în social, despre o societate bolnavă de laşitate şi delaţiune – adică despre lucruri care ne privesc. "Îndrăzneala" de a aduce pe scenă limbajul frust, adesea argotic, al vieţii cotidiene deranjează pe câte cineva, întâmplător tocmai pe unul (altminteri, reputat profesionist) care a avut recent candoarea de a susţine – în faţa unei unei adunări de oameni de teatru – că, la noi, nu s-au tipărit şi jucat piese omagiale despre N.

Ceauşescu. Din fericire, nu deranjează marele public, ba chiar dimpotrivă. Cât despre muştele de pe anumite căciuli…

Aşadar, Havel este actual. Dacă, la debut, în 1964, actualul preşedinte al Cehoslovaciei utiliza mijloace împrumutate în mod evident din teatrul lui Ionescu, piesele relativ târzii ale scenariului de faţă posedă timbru propriu, personalitate distinctă şi, fără a fi simpliste ori agitatorice, au un aer direct şi univoc. Nu ştiu dacă cele trei piese (sau, mai degrabă, acte) au fost concepute cu scopul expres de a fi reprezentate împreună, dar ele funcţionează ca părţi ale unui întreg
unitar, sincer şi autobiografic fără putinţă de contrazicere, coerent şi convingător în simplitatea construcţiei sale. Pe parcursul acţiunii, simpla trecere a unui nonconformist, a intelectualului disident, printre semenii săi provoacă anumite reacţii.

Cel în cauză nu face, aparent, decât să existe – şi atâta îi este de ajuns pentru a se afla în conflict cu mediul ambiant. Personajul incomod, protestatarul care nu acceptă regula jocului, "intrarea în rândul lumii", rămâne identic cu sine. De schimbat, se schimbă în cele trei situaţii numai interlocutorii. Poziţia sa este clară, mai complicată este a celorlalţi, pe care obscure sentimente de vinovăţie îi fac să şi-o definească în raport cu el.

Regizorul (şi scenograful, în cazul de faţă) **Adrian Lupu** accentuează, prin tăieturile operate în text şi prin introducerea unor fragmente din scrierile moral-politice ale autorului, complexele de culpabilitate ale "părţii adverse", ale Omului-de-tip-nou, ale Omului-de-bine din Era Ticăloşilor. Abordarea regizorală face vizibil mai ales inconfortul moral cauzat de exemplul împotrivirii consecvente celor obligaţi să ia cunoştinţă de faptul că refuzul, protestul sunt posibile, dar numai pentru cine posedă un minimum de demnitate, de respect de sine. Ceea ce ar fi perfect în spiritul textului, însă numai cu condiţia evidenţierii corelative a agresivităţii "oamenilor cumsecade", căci dramaturgul analizează cu fineţe felul aparent paradoxal cum conformistul incapabil de gestul revoltei ajunge să-şi distileze culpabilitatea transformând-o în resentiment, în ură făţişă, oficial permisă şi încurajată, la adresa celui ce a îndrăznit.

Translarea scenică înfăptuită de Adrian Lupu estompează, din motive ce nu ţin doar de ideaţia regizorală, această ostilitate. Astfel, dacă scriitorul Stanek, personajul din ***Protest***, ascunde, sub o aparenţă de cumsecădenie, o serioasă doză de malignitate, tocmai el fiind, dintre toate aparţiile tripticului, cel capabil să minimalizeze, să denigreze lupta disidentului cu stăpânirea, în interpretarea lui **Paul**

Antoniu şi în reducţia operată asupra rolului, el apare ca un caraghios ramolit şi plângăreţ, un fel de anacronic (chiar şi prin vestimentaţie) şi convenţional reprezentant al intelighenţiei ruse de pe vremea lui **Cehov**. Se ignoră astfel împrejurarea că, de fapt, tocmai eficienţa este marele atù al ipochimenului, care, fără o bine gândită strategie, n-ar fi putut ajunge o personalitate publică agreată de regim. Exigenţele rolului, se pare, îl depăşesc pe interpret şi, prin aceasta, este debalansată însăşi viziunea regizorală.

Fără îndoială, până şi textul atât de "transparent", de direct, al lui Havel va suscita conotaţii diferite în funcţie de locul unde va fi pus în scenă. Nu mă îndoiesc că un regizor din Vest ar fi înclinat să vadă în ***Audienţa*** un pamflet politic anticomunist à la **Aldous Huxley**, cu oarecari reminiscenţe fantastic-kafkiene, o sátiră cu o marcată notă de subiectivism, o şarjă ranchiunoasă, pătimaş-exagerată. Faptele arată după cum urmează: protagonistul, omul de litere disident, este nevoit, rămânând şomer, să se angajeze ca muncitor necalificat la o fabrică de bere. Unde un mic şef încearcă să îl "reeduce" (societatea comunistă era una eminamente pedagogică…), propunându-i să-şi spioneze colegii şi să întocmească "note informative" în schimbul unor mici avantaje. Pentru orice privitor dintr-o ţară civilizată a secolului nostru, toate astea par, probabil, şocante şi incredibile, fiindcă acest ipotetic spectator ştie că numai la Auschwitz intelectualii erau puşi la munci fizice grele sub supravegherea scursurilor societăţii, în lumea pe dos imaginată de "gânditorii" S.S.-işti. Pentru noi, însă, care nu am trăit într-o asemenea ţară,□ aceste lucruri nu sunt de loc improbabile. Ba chiar, mai ales după ce presa noastră a publicat recent, în facsimil, fişele de informatori ale câtorva distinşi oameni de cultură şi nimeni nu a îndrăznit să afirme că ar fi fost vorba de simple invenţii gazetăreşti, suntem în situaţia de a considera ***Audienţa*** drept o relatare obiectivă şi riguroasă, câtuşi de puţin fantezistă sau livrescă.

Pe partitura micului tiran beţiv, posesor al unei filosofii cinice, sau mai curând porcine (vezi "omul e porc" etc.), izvorâte din teama permanentă a "perfectului adaptat social" de omniprezenţii dela-

□ Şi mai ales, pentru autorul paginilor de faţă, care a trăit pe viu această experienţă la uzina *Vulcan* din Bucureşti, în perioada 1980-1981 – cu o diplomă de Teatrologie-Filmologie în buzunar şi cu vreo 20 de articole publicate în rubrici şi reviste de specialitate.

tori, **Teofil Turturică** realizează o apariţie pitorească întrutotul credibilă, de o bine strunită naturaleţe şi expresivitate atât în ipostază lamentoasă, cât şi euforică sau de-a dreptul lubrică.

Alţi doi "reeducatori" ai disidentului îşi fac apariţia în ***Vernisaj***. De astă dată, e vorba de un cuplu, Vera şi Michal, prietenii protagonistului, care încearcă, pe calea blândei persuasiuni şi a exemplului personal, să îl aducă la sentimente mai bune faţă de societate şi de viaţă în genere. Textul ne aminteşte cu insistenţă de proştii sub clar de lună ai lui **Teodor Mazilu**. Cei doi descurcăreţi de aici, cu veleităţi mic-burgheze, ba chiar mondene, par să considere aranjarea propriului "cuib" şi voiajele în străinătate pe banii statului drept supremul ideal – pe care am fi nedrepţi dacă l-am numi specific comunist, el manifestându-se, presupun, oriunde există un pic de mărginire şi de snobism. Cu menţiunea că numai descurcăreţul dintr-o ţară (fost) comunistă este nevoit să recurgă la compromisuri şi expediente sordide pentru a-şi satisface pasiunea achizitivă.

Cei doi binevoitori, care merg cu uitarea de sine până acolo încât ar fi dispuşi să-i ofere musafirului, întru convingere, şi un mic *show* erotic, sunt interpretaţi cu haz şi profesionalism, fără şarjă inutilă, de **Dana Ilie** şi de **Cornel Mititelu**.

Rolul dificil, lipsit de spectaculozitate intrinsecă, al disidentului (nu trebuie uitat că el figurează o teză, iar aşa ceva e mai uşor de scris pe hârtie decât de întrupat pe scândura scenei), îi revine tânărului **Lucian Prodan**, care reuşeşte fără efort aparent să îl facă plauzibil – chiar dacă nu şi memorabil.

Am asistat la spectacolul dat în sala aproape neîncălzită a teatrului din Baia Mare, într-un decor de o deplorabilă indigenţă, care abia reuşea să marcheze şi nicidecum să încarneze intenţia scenografică (ce să-i faci, nu se găsesc materiale, sau, dacă se găsesc, sunt atât de scumpe încât teatrul s-ar decava cumpărându-le), la lumina unor reflectoare cu becuri aproape consumate. Iar dintre cei şapte interpreţi, nici unul nu are studii de specialitate. Ce, parcă Shakespeare făcuse I.A.T.C.-ul?

Ţinând seamă de toate astea, pot afirma că am văzut un spectacol reuşit.

Teatrul azi, nr. 5-6/1991

Progresul este motorul contradicţiei

Noaptea Regilor (sau *A douăsprezecea noapte*, titlu sub care, din motive de republicanism, este cunoscută piesa la noi) nu constituie capodopera, ci, presupun, un spectacol mediu al lui **Andrei Şerban**, adică, în termeni absoluţi, un spectacol viu şi atrăgător. Şi baroc precum însăşi arta teatrului, cu a sa ordine a lucrurilor în care îndemnul poetului italian din Renaştere rămâne etern valabil: *cine nu ştie uimi n-are decât să se ducă la ţesălat caii*.

Ce ne-ar putea uimi aici ? Mai întâi, ca impresie generală, fuziunea contrariilor, maniera firească în care Şerban face să coexiste divertismentul popular lejer până la nesărat şi licenţios cu rafinamentul doct până la exsanguu. Apoi, faptul că a considerat oportun să pună această combinaţie în slujba comentării evenimentelor zilei. Poate că vaga noastră iritare vine de unde ne obişnuisem să vedem în personalitatea marelui regizor un fel de instanţă superioară, străină de mizeriile luptei politice, precum preşedintele ţării. Dar cum – oameni suntem! – nici domnul preşedinte nu e lipsit de simpatii şi antipatii, ce să-i mai reproşăm artistului ?

Modul său de a proceda este esenţialmente rinascentist. Nonşalanţa cu care face abstracţie de oarece tradiţii ale montării acestui text, "vulgarizându-l", aduce aminte de singurul moment din istoria teatrului european când spectacolul popular s-a întâlnit cu dramaturgia cultă, când cardinali eruditi comiteau comedii împănate cu mici obscenităţi de dragul amuzamentului dezinhibat. Şerban dă mereu impresia că restituie textelor pe care le pune în scenă sunetul lor primordial. (Cel mai bine s-a simţit asta în faimoasa-i *Trilogie*). Capacitatea sa empatică, de contopire cu forma spirituală a textului, trebuie să fie neobişnuit de puternică.

Ceea ce frapează, mai apoi, este scenografia. Nu ni se întâmplă prea des să vedem decor, costum şi ecleraj care să uzeze cu atâta hotărâre de posibilităţile lor de comunicare, de funcţia lor de interpreţi cu personalitate proprie. Practic, singurul element plastic din spectacol care nu se comunică decât pe sine sunt ciorapii galbeni cu jartiere încrucişate ai lui Malvolio, pomeniţi în text. În rest, totul suscită interpretări multiple, ajungând de la simplul ilustrativism funcţional la aluzivul esoteric. S-ar crede, de exemplu, că, sub aspect plastic, inclusiv sub cel al plasticii stilizate şi ireale a mişcării, scena expozitivă care deschide spectacolul, la curtea melancolicului duce Or-

sino, nu are nimic inedit, fiind doar o mostră de alegorism didactic: artificialitatea sa calofilă, livrescă, pe gustul neoclasic al unui ideal secol şaisprezece florentin nutrit cu estetismul şi cu păgânismul filosofic la modă, pare să compună un banal tablou vivant. Până în clipa când atenţiei noastre i se impune Curio, unul dintre oamenii ducelui, apariţie fantasmagorică, burlescă, descinsă parcă din ***Alice în ţara minunilor***, care transferă totul într-o altă ordine, parodică – şi, din acest moment, totul este filtrat printr-o sensibilitate vie, contemporană, înzestrată cu un acut sens al relativului şi al citatului ironic.

Şi palatul contesei Olivia este figurat într-un mod aparent convenţional, prin spaţii largi, înalte, cu mobilier modern-neutru. Nimic neobişnuit – până la copacul fantastic, plasat într-un loc care trimite cu gândul la un *patio*, o curte interioară tipic mediteraneană, ce pare extras dintr-o pânză "paranoic-critică". Intuiţia profundă a scenografei **Doina Levinţa** găseşte rima textului baroc în suprarealismul zilelor noastre cu atâta naturaleţe, încât nu ne-ar mira să dăm pe pereţii palatului de picturile lui **Dali**.

Despre feeria cromatică a luminilor ar fi de spus mai multe decât permite spaţiul prezentei cronici. Ele nu numai că vorbesc, dar o fac cu graţie, traducând exact şi frumos stări de spirit şi stări de fapt, creând ambianţă şi atmosferă.

Contrastul dintre toate cele de mai sus şi matca scenografică a celeilalte bune jumătăţi, sau, mai bine zis, a celuilalt nivel al spectacolului, este năucitor, cel puţin din perspectiva unor obişnuinţe culturale de mult statornicite.

Astfel, în scena naufragiului, altminteri inteligent şi convingător sugerată prin banda sonoră şi ecleraj, Viola debarcă pe ţărmul Iliriei printre nişte valuri de carton cum numai la teatrul de păpuşi avem ocazia să admirăm. Poliţiştii ce-l arestează pe piratul Antonio, apărătorul lui Sebastian, fratele geamăn al Violei, sosesc cu o maşină de carton, cu sirenă şi girofar. Ducele coboară dintr-un elicopter de carton, iar gorilele sale înarmate, dotate cu *talkie walkies* (şi cu ditamai dubluradiocasetofon mârlănesc cu boxe încorporate de 40 W, purtat pe umăr ca în Cuţarida, ceea ce, ca poantă, nici nu-i prea rău – şi grozav ce mai corespunde realităţii!), adulmecă locul în stilul unanim cunoscut. Întrebarea nu este dacă asemenea poante sunt posibile, căci, teoretic, orice este posibil în relaţiile cu "Shakespeare, contemporanul nostru", ci dacă ele sunt justificate. Mi se pare că răspunsul este o problemă de pură opţiune; şi receptarea lui, la fel.

Titlul complet al acestei piese este ***Noaptea Regilor sau "Ce do-***

riţi". Respectiv, "aşa cum doriţi".

Ovidiu Iuliu Moldovan creează un Orsino saturnian-melancolic, efeminat, însă frapant în bruştele-i schimbări de umoare, dând versului o splendidă şi de-a dreptul carnală rostire. În ambele-i ipostaze, de voluntară Viola şi de feciorelnic Cezario, **Maia Morgenstern** rămâne credibilă în lamentaţie şi în răbufniri autoironice, atunci când face haz de necaz pe seama situaţiei ei bizare, de adoratoare a ducelui, peţită de Olivia. Frumoasa Olivia, ţinta de neatins a asiduităţilor amoroase ale ducelui, este, în interpretarea **Vivianei Alivizache**, o prezenţă epatantă, în rochii de seară încă mai epatante.

Din grupul celorlalţi se detaşează, ca un relief pregnant, **Gheorghe Dinică** în rolul lui Malvolio. Mim de mare clasă, fără a apela, aparent, la mijloacele pantomimei, Dinică reuşeşte să dea o biografie intendentului Oliviei. Arivistul, omul nou căruia recent dobândita situaţie (subalternă, de altfel) i s-a şi urcat la cap, puritanul ridicol, sunt faţete, momente realizate cu inepuizabilă inventivitate. În plus, şi simultan, personajul îşi conturează încă o biografie, trecând de la situaţia de satrap întemniţat (aluzia la Ceauşescu e mai mult decât explicită), atunci când sir Toby şi slujnica îi joacă renghiul de a-l închide în pivniţă, la cea de puşcăriaş-miner atunci când este eliberat şi pronunţă fatidicul cuvânt "golani", cu trimitere categorică la domnul Iliescu al nostru – la care sala bubuie de râs. La urma urmei, scenariul nu este incoerent. Agasant este, însă, că se cam repetă; am mai văzut asemenea scenarii-bis, interpretate de marele actor, şi în alte spectacole recente, cu care, la fel, n-aveau nimic comun.

O altă excelentă apariţie este cea a lui sir Andrew Aguecheek, în interpretarea lui **Dan Puric**. Pe partitura sa de importanţă mai curând secundară, tânărul mim promiţător de viitoare evoluţie strălucită smulge publicului prelungi hohote de râs. Mai puţin jovial şi mai agresiv decât ar impune rolul, **Costel Constantin** interpretează un sir Toby unidimensional. Forţată mi s-a părut şi Maria, subreta interpretată de binecunoscuta **Carmen Galin**, o actriţă, de obicei, extrem de firească şi de spontană.

O prezenţă episodică, ce reţine, însă, atenţia, este **Cerasela Stan**, în rolul funambulesc al lui Curio, curteanul ducelui. Într-un rol la fel de secundar, însă vizibil, **Eugen Cristea** îşi compune o mască de sicilian interlop. Se impune atenţiei, în rolul de mici dimensiuni al unui curtean, creionat cu fineţe şi haz, **Claudiu Istodor**.

În sfârşit, Feste, bufonul-rezoneur, este transformat de către **Claudiu Bleonţ**, interpretul său, într-o prezenţă foarte personală,

foarte particulară, surprinzătoare. Acest tânăr actor, care face aproape numai roluri de compoziţie, reuşeşte aici să se înfăţişeze ca un bătrân, obosit, sceptic, dezabuzat şi filosof *clochard*, metamorfoză la care propria-i expresivitate corporală şi voce atent lucrată au contribuit în mult mai mare măsură decât machiajul şi peruca.

Aşa cum spuneam, spectacolul Naţionalului bucureştean cu ***Noaptea Regilor***, mai puţin împlinit dinspre partea sa de cabaret politic, este contradictoriu. Ceea ce nu înseamnă că e mai puţin incitant. Ba chiar dimpotrivă.

Adevărul, 6 iunie 1991

Cămila şi fierul-beton

Păi, dacă tot s-a stabilit că Shakespeare e contemporanul nostru, rezultă că şi regina Elisabeta, fiica lui Henric al VIII-lea şi contemporana lui Shakespeare, ar beneficia de acelaşi tratament. Că doară aşa e democratic.

Şi, pornind de la această premisă, se pot dezvolta multiple demonstraţii privitoare la condiţia femeii în lumea de azi, la marea şi la mica politică, la moravurile actuale şi la istoria Angliei. Eventual, şi la similitudinile stilistice dintre lebăda de pe Avon şi oarecari neamuri mai mult sau mai puţin înaripate ale sale.

Demonstraţia lui **Dario Fo** constituie un amuzant *passa tempo*, un divertisment sprinţar, agreabil în măsura în care nu-şi propune să pară mai original decât este, un libret estradistic (ziceţi-i *Commedia dell'Arte*, dacă aşa vă sună mai bine), bazat pe anacronismul umoristic şi pe comicul de limbaj, care nu-şi dă în petic decât atunci când vrea să arate limpede că "e scris adânc", într-un patetic monolog final mai lung decât un discurs al lui N. Ceauşescu. Mofturi, Mitică, mofturi.

Elisabeta este preocupată de comploturile partidei scoţiene adverse, de pericolul apropierii Invincibilei Armada spaniole de plajele britanice, de "şopârlele" scrise şi interpretate pe scena de la *Globe* de către Shakespeare, protejatul lui Southampton (deşi, între noi fie vorba, în acele piese marea regină şi familia ei au fost "maltrataţi cu apă de trandafiri"), de bătrâneţea-i apropiată, de frumuseţea-i care n-a

existat niciodată, de impresia ce urmează s-o facă unui amant trecător şi imberb (şi implicit, de restaurările cosmetice de rigoare), de conduita suspectă a lui Essex, mai vechiul ei iubit – pe scurt, are toate datele omului-politic-cu-fustă-la-apogeul-carierei-sale, cum nici *Paris Match* sau *Stern* nu le-ar fi pus mai frumos în pagină, în vreun reportaj superb ilustrat cu fotografii în culori.

În plus, ca orice doamnă educată, şi Elisabeta adoră să-şi coloreze rostirea cu expresii nostim-argotice din speţa celor mai netipăribile. În privinţa aceasta, se poate aprecia că autorul respectă adevărul istoric, deoarece nici englezii secolului al XVII-lea n-ar fi detestat, în bloc, vorba spusă cinstit, pe şleau, englezeşte. Traducerea lui **Florian Potra** are meritul de a reda într-un mod cât se poate de vivace "perlele" şi umoarea personajelor.

La rândul său, regizorul **Mihai Lungeanu** transpune onest şi fidel propunerea auctorială într-un spectacol direct, nesofisticat, neîncercând să obţină din partea textului mai mult decât îi poate acesta oferi, decât, adică, pretextul prezentării unei personalităţi actoriceşti de prim plan înconjurate de alte câteva personaje cu partituri mai puţin generoase.

În spectacolul de la *Teatrul Mic* din Capitală cu ***Elisabeta, din întâmplare o femeie*** de **Dario Fo**, acest rol de prim plan îi este încredinţat **Leopoldinei Bălănuţă**. Fireşte, este surprinzător să auzi rostită cu dicţie şi cu accent afectiv vorba neaoşă, din categoria celor "scăpate" pe stradă, în treacăt, cu mare naturaleţe. Sincer vorbind, nu "o vedeam" într-un asemenea rol exteriorizat până la debutonare pe domnia sa, o interpretă mai curând cunoscută în ipostaze grave şi interiorizate. Dorinţei sale de înnoire, de schimbare a registrului interpretativ, îi corespunde o bine exersată plasticitate corporală, care contribuie la crearea unei apariţii neaşteptate, ludice, ironice şi plebeiene, aduse firesc la motivaţiile personale şi la comportamentul energic al unei femei pline de iniţiativă din zilele noastre. Cu excepţia deja menţionatului "tur de forţă" din final, care distruge convenţia scenică fără a provoca o răsturnare notabilă de sensuri, prezenţa sa construită cu aplicaţie şi risipă de energie se impune drept principal argument al reprezentaţiei.

Într-o vizibilă eclipsă de formă, pe care o sper trecătoare, lipsită de aplombul său dintotdeauna, **Coca Bloos**, interpreta cameristei şi confidentei regale, nu reuşeşte să fie decât o apariţie palidă, impersonală. În travesti, în rolul unei doftoroaie venite din Italia şi vorbind un nemaiauzit amestec de limbi, **Eugen Cristian Motriuc** rămâ-

ne agreabil în pofida cantonării în aria unor simple şi de mult ştiute comicării lingvistice. **Nicolae Iliescu** realizează corect un ministru al Poliţiei, în "bună" tradiţie operetistică. Despre un acelaşi fel de corectitudine asumându-şi, inevitabil, limitele viziunii regizorale se poate vorbi şi în ceea ce-l priveşte pe **Gheorghe Visu**, interpretul tânărului amant al reginei, participant ghinionist la complotul împotriva ei.

Fundalul, alcătuit din vechile gratii ale scenei din Sărindar care au servit cu cinste în câteva montări clasice şi contemporane (spectacolele de la *Mic* având, uneori, un sesizabil "aer de familie", indiferent de identitatea dramaturgului şi a regizorului), ar sugera, parcă, ideea de cuşcă, de închisoare, ca în vremurile protestului "subtil", cu gura oarecum închisă şi cu poliţia închizând, oarecum, ochii. I se adaugă epurele geometrice, proiecţiile constructiviste ale unui cal şi ale unei siluete-manechin de croitorie, ambele făcute din sârmă groasă – precum şi rochiile incredibile ale reginei, altminteri conforme sau aproape conforme cu iconografia epocii. Toate acestea, semnate de scenografii **Irina Solomon**, **Dragoş Buhagiar**, **Nicolae Ularu** – şi comunicând, sau însemnând Dumnezeu ştie ce.

Cineva spunea că un cal desenat de către un colectiv va avea toate şansele să semene cu o cămilă. La fierul-beton nu se gândise.

Adevărul, 14 iunie 1991

Aghitprop cu Peter Brook

La început, în teatru, n-a fost cuvântul, ci mijloacele de expresie non-verbale. Şi, la sfârşit, tot ele. La mijloc, între ele, s-a aflat cultura pe care o numim a noastră, cea europeană. Care se distinge de celelalte prin gradul înalt de generalitate abstractă ce-i este propriu, specificitatea sa fiind una silogistică, pur conceptuală, verbală. Este singura cultură din istorie capabilă să exprime totul prin cuvânt. În teatru, la rigoare, printr-un număr restrâns de cuvinte tranziente, aproape neutre, incolore, s-a putut înfăţişa o lume: s-a efectuat "recensământul" cuvintelor utilizate de **Racine** – şi erau doar vreo două mii, adică incredibil de puţine.

Secolul trecut a constituit momentul când cultura noastră nu şi-a mai fost suficientă sieşi. Atunci s-a născut şi regia de teatru, ca

produs al preocupării de a da carnalitate reprezentaţiei, o noţiune prin care până atunci se înţelegea pura şi convenţionala transmitere a unor cuvinte. Pornind de la necesitatea exactităţii documentare a decorului şi costumului, trecând prin încercarea de a găzdui textul într-o matrice spaţială nouă, anti-naturalistă, simbolică, realizată prin sunet şi lumină, sau într-o matrice spirituală şi comportamentală de o altă, nebănuită, vigoare prin recursul la tipare exotice de simţire şi de reacţie, arta regiei a ajuns la formularea unui umanism antropocentric, cosmopolit şi anti-tribal, universal.

Apusul, nu atât al culturii, cât al hegemonismului nostru cultural, se manifestă, printre altele, prin detronarea cuvântului şi, în teatru, prin înlocuirea sau completarea sa cu limbaje non-verbale (plastic, muzical. kinetic), proprii mai degrabă culturilor afro-asiatice şi teatrului popular european, adică unor fenomene considerate, până de curând, periferice.

În rest, acest *declin al Occidentului* cult, acest *sfârşit de partidă* se mai manifestă şi prin uitarea amănuntului că Europa este singurul loc din lume – şi din istorie – unde s-a propus (şi, în oarecare măsură, s-a produs) supravieţuirea mundană a omului în calitatea sa de individ dotat cu personalitate distinctă şi apoi, o supravieţuire mundană colectivă cu respectarea liberului arbitru al persoanei, ambele, identificabile în scrieri de facturi diverse, de la ***Enciclopedia*** iluministă la documentele O.N.U.

Peter Brook este unul dintre marii reformatori ai teatrului contemporan. El conduce, la Paris, un Centru Internaţional de Cercetări Teatrale, al cărui scop este de a constitui confluenţa culturii teatrale a celor cinci continente. Generos şi fecund, proiectul său aparţine unui mare artist şi pedagog: una dintre marile sale reuşite (şi ale şcolii româneşti de teatru din anii '60) se numeşte **Andrei Şerban**, un elev care se ridică la înălţimea maestrului.

Woza, Albert! ("Deşteaptă-te, Albert!"), spectacolul cu care Brook şi Centrul său au venit de curând la Bucureşti, uzează din plin de mijloace de expresie non-verbale. În secvenţe decupate scurt, nervos, estradistic – de fapt, într-o suită de scheciuri – două personaje înfăţişează şi comentează realitatea vieţii populaţiei de culoare din Africa de Sud. Pretextul este: ce s-ar întâmpla dacă Iisus Hristos ar coborî pe Pământ şi ar poposi în Republica Sudafricană?

El declanşează un lanţ de peripeţii fantastice de un comic savuros, de o ironie muşcătoare, încheiate prin întemniţarea făpturii divine într-o închisoare dotată cu mijloace de protecţie anti-divină (!),

prin urmărirea sa în largul oceanului, unde ea păşeşte peste ape şi apoi, prin atacarea sa, deasupra capitalei, de către elicoptere echipate cu rachete nucleare. Prezentarea comunicatului televiziunii naţionale referitor la incidentul nuclearo-metafizic este o culme de fină maliţie şi de adresă precisă – atât de precisă, încât spectatorul bucureştean s-ar putea simţi îndemnat să creadă că anunţul "orice asemănare cu televiziunea condusă de dl. **Răzvan Teodorescu** este întâmplătoare… etc." ar fi fost de rigoare în paginile programului de sală. Printre zguduitoare hohote de râs, publicul nostru a aflat că explozia a nimicit oraşul, dar că, întâmplător, conducerea ţării a scăpat teafără, într-un bunker anti-atomic. Şi altele de acest fel…

Textul semnat de **Percy Mtwa**, **Mbongeni Ngema** şi **Barney Simon**, adaptat în limba franceză de **Claude Carrière**, este interpretat de **Mamadou Dioumé** şi de **Bakary Sangaré**, actori originari din Senegal şi din Mali, desemnaţi de către Brook din rândul interpreţilor monumentalei sale ***Mahabharata***.

Ce s-ar putea spune despre stilul celor doi? Că, prin intermediul unei agilităţi şi mobilităţi fizice şi spirituale cu totul ieşite din comun, reuşesc să încarneze o mulţime de personaje distincte şi precis individualizate, fiecare dintre acestea provocând un alt fel de râs ori zâmbet. Că fiecare dintre aceste personaje este o apariţie stilizată şi pare a aparţine altui maestru al caricaturii – prin "caricatură" înţelegându-se darul de a reda esenţialul cu mijloace comice. Că totul este esenţă şi că nu există în acest spectacol nici un amănunt întâmplător sau nejustificat.□ Ireverenţa folclorului străzii, sub semnul căreia a fost conceput libretul despre vizita lui Hristos în Soweto, configurează un scenariu tipic de "aghitprop", adică de agitaţie şi propagandă, cum se numea categoria în cauză în proaspăta Uniune Sovietică de pe la 1920. În care "neobrăzarea" plebeiană şi scepticismul "anti-social" lasă locul, la un moment dat, patetismului – controlat, stăpânit, însă. Acel Albert la care se referă titlul este umbra lui **Albert Luthuli**, militantul sudafrican pentru drepturile populaţiei de culoare.

□ Calităţi ieşite din comun, dar nu nemaivăzute. Simt nevoia să amintesc, în treacăt, că am văzut, relativ recent, un spectacol al trupei *Eugen Ionescu* din Chişinău, cu ***Aşteptându-l pe Godot***, ai cărui interpreţi uzau, cu o vervă întrutotul comparabilă, de un set de procedee asemănătoare, cu rezultate expresive la fel de notabile.

Apartheid-ul, supra-tema spectacolului lui Brook, pare că începe să-şi părăsească locurile natale. Dar nu despre asta e vorba: spectacolul brookian rămâne în albumul fastuos al memoriei noastre de spectatori prin altceva – prin risipa de inteligenţă şi prin multicolora-i vitalitate. Prin imaginea forţei cizelate de un bijutier.

Adevărul, 27 iunie 1991

Circumstanţe atenuante pentru un orfan

Poate că aprecierea spectacolului ***Ţiganiada*** de **Titus Popovici** şi **Mircea Cornişteanu** sub aspect strict estetic ar semăna cu estetismul proverbialilor infanterişti care, atunci când căpitanul sare pe buza tranşeii cu sabia scoasă, răcnind *Avanti!*, rămân proptiţi în puşcă şi ţâţâie admirativ *Ma che bella voce!* Poate că acesta ar fi un demers nejustificat, în primul rând, de intenţiile autorilor, care nu par să-şi fi dorit realizarea unei creaţii receptate cu detaşare. Autorii, şi mai ales autorul propriu zis al textului, cunoscutul scriitor Titus Popovici, au avut în vedere o adresabilitate largă şi imediată. Libretul *musical*-ului lor de la teatrul *Ion Creangă* urmăreşte nu numai să amuze (ceea ce va reuşi, oricum, în cazul unei bune părţi a eventualului public, mai neinformate şi nepretenţioase, căreia îi va descreţi fruntea şi circumvoluţiunile cerebrale, unde, cică, s-ar ascunde inteligenţa omului), ci şi să moralizeze.

Numai că… e ceva aici care nu merge. Nu se potriveşte. Seamănă prea bine cu atitudinea celui ce şi-a împuşcat mama şi tatăl şi apoi, la proces, a cerut circumstanţe atenuante fiindcă era orfan. Tulburătoare situaţie! ***Străinul***, ***Setea***, ***Puterea şi adevărul*** ne fac morală! O voce din mormânt acuză! Şi ne spune verde-n faţă cât de nenorociţi suntem, ce oameni de nimic suntem! …Păi, de ce-om fi noi aşa? Nu cumva fiindcă l-am învăţat pe distinsul autor la şcoală? Nu cumva, fiindcă suntem produsul unei epoci în care vocea sa a fost una din trâmbiţele oficiale?

Măreaţă ctitorie a grijii părinteşti, *Întâiul Ţigan al Ţării*, *Republică, măreaţă şatră* – bănculeţele acestea vin cu o întârziere de câţiva ani şi sunt cu atât mai jenante cu cât aparţin cui aparţin. E ca şi cum, după al doilea război mondial, **Céline** s-ar fi întors în Franţa şi ar fi

publicat articole persiflând democraţia. Dar n-a fost să fie aşa, autorul pamfletelor hitleriste din timpul ocupaţiei nemţeşti (traduse, parţial, în *Suplimentul literar-artistic al Scânteii Tineretului* – din raţiuni de afinităţi elective) a rămas cu condamnarea la moarte ne-comutată şi şi-a petrecut restul zilelor în exil – chit că, în rest, era un scriitor oleacă mai important decât dl. Popovici al nostru.

Altceva ce-ar fi de spus? Că ironia cu parfum arhaic-ardelean-clasicizant a lui **Ioan Budai Deleanu** a fost înlocuită prin gluma groasă, că aluzia subtilă a cedat locul măscărilor explicite (să priceapă tot prostu', ce naiba!), că din umorul latinistului transilvan a mai rămas câte-un crâmpei ce sclipeşte precum mărgăritarul în troacă.

În aceste condiţii, discutarea reprezentaţiei este superfluă. Îmi fac o datorie menţionând faptul că regia lui Mircea Cornişteanu pare să se rezume la funcţia sa de canal de comunicare a unui text, preluând sugestiile paupere ale acestuia. Fiind vorba de un *musical* cu subiect ţigănesc, se cântă şi se dănţuieşte mult – pe muzica lui **Nicu Alifantis**, executată de un taraf din care face parte un chitarist autentic, pe numele său, **Lucian Istudor**. **Boris Petroff**, **Florin Busuioc**, **Ştefan Mareş**, **Claudia Cărămidă**, **Cristian Irimia**, **Tomi Cristin**, **Răzvan Ştefănescu**, **Mircea Muşatescu** şi încă mulţi alţii fac eforturi notabile pentru a depăşi condiţia textului.

Ca o completare a celor spuse aici despre relaţia creator-public, trebuie amintit şi faptul că scenaristul nostimei imbecilităţi care tocmai rulează în Capitală sub titlul ***Miss Litoral*** este tot dl. Titus Popovici – deşi numele nu figurează pe generic şi pe afiş, la cererea-i expresă. Este vorba de o creaţie aflată la nivelul estetic al cinematografiilor din, bunăoară, Siria sau din Iordania (dacă ele vor fi existând), cu menţiunea că acolo nu se prea poartă nudurile. A propos: ar fi să-l mânii pe Dumnezeu dacă aş afirma că mă indispune prezenţa acestora pe ecran – şi în viaţa noastră socială, în genere. Nu mă deranjează – cu două condiţii, totuşi: să merite (sub aspect plastic, vreau să zic) osteneala de a ne fi prezentate şi să aibă de debitat un text cât de cât acătării. Cel din ***Miss Litoral*** e, categoric, în mare suferinţă.□

Adevărul, 4 iulie 1991

□ La câteva zile după apariţia acestui articol, *Adevărul literar* a găzduit replica regizorului, care se întreba cine-oi fi eu de-mi permit să discut despre opera lui Titus Popovici şi unde se mai spunea că, dacă am chef să mă leg de "nomen-

Stimulentul senzaţiilor hidoase

Cititorului ce s-ar limita la lectura paginii unde **Volkelt** descrie cu elogii dramaturgia ibseniană i s-ar părea firesc ca binecunoscutul estetician german de la începutul secolului XX să fi apreciat într-un mod la fel de elogios şi ***Deşteptarea primăverii***, o piesă care, la fel ca şi cele citate de el, vorbeşte tot despre *necesitatea unei concepţii mai liberale, mai moderne asupra moralităţii şi menirii omului.*[□]

Se vede, însă, că savantului liberalismul lui Wedekind i s-a părut prea modern, căci iată ce aprecieri întâlnim ceva mai încolo:

Doar cu neplăcere îl menţionez pe Frank Wedekind. Efectul tragicomic pe care îl urmăreşte în multe dintre producţiile sale nu ia naştere decât pentru cititorii care întrezăresc în cele mai perverse, mai demente, mai infame alcătuiri ale desfrâului ceva ce ar merita să fie zugrăvit cu o consistentă şi răscolitoare plăcere şi pe care autorul ar avea dreptul să-l prezinte publicului drept stimulent binevenit pentru noi tipuri de senzaţii nervoase hidoase. Când judec astfel, am în vedere piese ca… ***Deşteptarea primăverii****…* etc.[□□]

Încercarea de a înţelege cauzele unei asemenea stupefiante receptări a piesei lui Wedekind de către unul dintre cei mai ascultaţi cunoscători în materie ai epocii ar prilejui o discuţie deosebit de interesantă.

Cert este că textul lui Wedekind, care, pe mari porţiuni, este chiar exemplar în puritatea sa adolescentină (asta, ca să rămânem pe teritoriul moralei), constituie una dintre cele mai vii şi ofertante creaţii dramaturgice de la sfârşitul secolului al XIX-lea. La aniversarea, în acest an, a unui secol de la publicare, prospeţimea sa este cea care ne frapează în primul rând. Autorul pare să aparţină generaţiei "furioşilor" englezi de pe la 1960 – un coleg, însă, ceva mai talentat decât aceştia din urmă. Publicist ironic, cântăreţ de cabaret impertinent pedepsit cu

claturistul" T. P., n-am decât s-o fac, dar să nu pun în discuţie valoarea creaţiei sale etc. Iată un punct de vedere pe care-l găsesc interesant şi nostim până-n ziua de azi. Cât despre valoare, a se vedea celelalte cronici de care a avut parte ***Ţiganiada*** de faţă.

□ ***Estetica tragicului*** de **Johannes Volkelt**, editura *Univers*, Bucureşti, 1978, pag. 477.

□□ Idem, pag. 574.

închisoarea pentru crima de lezmajestate, actor şi om de teatru total, scriitor cumulând virtuţile stilistice ale unei complexe şi prodigioase epoci "decadente", dotat cu vocaţie reformator-pedagogică, dramaturgul Wedekind (la fel ca şi, altădată, antisocialul **Büchner**) nu aparţine nici uneia dintre şcolile sau tendinţele literare ale vremii. Îi aparţine, însă, dacă nu Expresionismul (pe care, în parte, l-a prefigurat), cel puţin unul dintre arhetipurile acestuia: Lulu, eroina sa, devenită la expresionişti aproape loc comun, vampa, femeia fatală, prototipul inedit al unei feminităţi agresive, dominatoare, vitale, încarnare a elementarităţii biologice, exponentă a ordinei Universului opuse convenţionalei civilizaţii omeneşti – şi mai ales, artificialităţii civilizaţiei europene de dinaintea primului război mondial. Poate că, fără teatrul său şi cel al lui **Strindberg**, teoria lui **Freud** ar fi fost mult mai greu înţeleasă şi acceptată.

Deşteptarea primăverii este cea mai lirică dintre piesele sale. *Saga* puştanilor de paisprezece ani abrutizaţi de un sistem educativ excesiv şi artificial, surprinşi de primele semne ale maturităţii biologice,□ se transformă în tragedie în clipa coliziunii dintre neliniştile şi întrebările acestora şi comportamentul absurd, nenatural, al adulţilor. În termeni psihanalitici, este o ilustrare a felului cum Principiul Realităţii, ipostaziat aici în chipuri de părinţi şi de pedagogi, înfrânge Principiul Plăcerii, rezultatul fiind, după Freud, o nevroză. În cazul puberilor lui Wedekind, convenienţele educaţiei burgheze "îngrijite" şi prostia, mărginirea, incapacitatea de comunicare, conformismul adulţilor fac să rezulte ceva mai mult: sinuciderea unui băiat şi moartea prin avort provocat a unei fete. În plină eră burgheză, Romeo şi Julieta nu mai mor prin otravă – dar mor tot din cauza prejudecăţilor adulţilor. Natura umană este – nu-i aşa? – neschimbătoare, fie că e vorba de Renaşterea shakespeareană sau de Germania *Kaiser*-ului Wilhelm (sau de America postbelică, la fel de bine – v. ***West Side Story***, de exemplu).

Liviu Ciulei a tradus ***Deşteptarea*** **primăverii** în 1975, evident, cu scopul de a o transla într-un spectacol, dar Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste nu şi-a dat acordul pentru publicarea şi cu atât mai puţin, pentru punerea ei în scenă. Ar fi fost şi de mirare să o facă, din moment ce modul de a gândi al activiştilor săi era identic

□ Dar şi intelectuale – autorul reuşind performanţa rară de a imagina şi exprima naşterea unui mod de gândire în toată strălucirea sa spontană, curată, neopacizată de prejudecăţi, ideal-adolescentină.

cu cel al belferilor caricaturizaţi de Wedekind; şi apoi, miezul tragic al textului de faţă îl constituie conflictul dintre firescul, dintre bunul simţ al libertăţii şi nefirescul unui sistem educativ al constrângerii şi tabù-urilor, adică tocmai una dintre cele mai vizibile muşte de pe căciula "moralei noastre socialiste", care, în general, n-avea nimic comun cu morala. Ulterior, s-a publicat o altă traducere, cu nimic mai realizată, iar proiectul scenic al lui Ciulei a trebuit să aştepte, pentru a se materializa, dispariţia în neant a culturnicilor din 1975.□

La *Bulandra*, spectacolul său oferă imaginea unei aparent cuminţi supuneri la obiect. Cine priveşte mai atent are, însă, ocazia de a realiza că e vorba de o demonstraţie de virtuozitate. Limitându-se la minima intervenţie exterioară a eliminării unei scene "scandaloase", regizorul creează un act scenic de o deosebită autenticitate psihologică. Privirea şi înţelegerea spectatorului sunt îndrumate, dacă se poate spune aşa, către interioritatea personajelor, exprimată printr-un comportament de o exactitate esenţializată.

Se realizează o demarcaţie netă între cele două planuri opuse: cel al constrângerii sociale, şcolare, familiale, situat în spatele unei plase metalice (care începe prin a fi gardul şcolii, căpătând treptat o valoare metaforică) şi cel al libertăţii intelectuale şi erotice, al vieţii reale de dinafara acelui gard. Personajele se împart în două categorii, cele fireşti, interpretate în cheie realistă şi celelalte, reprezentând filistinismul şi forţa coercitivă a societăţii, gros caricaturizate.

Dacă nici una dintre întâmplările spectacolului nu este arbitrară în raport cu textul, întrupându-l cu pedanterie, chiar şi momentele de pur fantastic traducând întocmai fantasmele evocate de spusele personajelor (în planul secund al scenei, semi-luminat, într-un mod de o plasticitate frapantă), sau marcând cu două spoturi, încrucişate ca două spade, raportul de forţe dintr-un conflict – ce este neobişnuit, noutate, plus de informaţie în ideaţie şi transpunere? Nimic, decât esenţialul; decât faptul că toţi actorii lui Ciulei, de la tinerii rolurilor principale la caricaturile corpului profesoral, joacă perfect.

Pe mulţi, mai ales dintre cei foarte tineri, nu i-a mai văzut nimeni făcând ceva asemănător. Liviu Ciulei rămâne ce a fost: un mare regizor – şi un extraordinar creator de actori ai teatrului nostru. Surprizele sunt, aici, **Anca Sigartău** (Wendla) şi **Ştefan Bănică jr.** (Melchior). Talentaţi îi ştiam; de astă dată sunt şi maturi, fără a-şi fi

□ Oare? N-a reapărut, în 2001, celebrul **Eugen Florescu**? Şi nu în acelaşi moment când s-a încercat "scoaterea pe tuşă" a lui **Lucian Pintilie**?

pierdut nimic din spontaneitatea ce le-o cunoşteam. În contrast cu extrovertitul Melchior, interiorizatul Moritz Stiefel apare în interpretarea lui **Claudiu Bleonţ** ca o inteligenţă la fel de vie, sinuoasă, însă, şi reticentă în exprimare. **Emilia Popescu** creează o Ilse, "fata pierdută" ignorând convenienţele, a cărei principală caracteristică este candoarea.

O incredibilă apariţie caricaturală realizează în scurtul său rol mut **George Ivaşcu**, interpretul unui om de serviciu bătrân şi cocârjat de reumatisme. **Mihai Constantin** îşi transformă monologul, moment realmente riscant, nu departe de scabros (inclusiv prin prisma convenienţelor de la sfârşitul secolului XX), într-un număr solistic de un haz nereţinut – şi sugestiv cu măsură.

Grupul profesorilor apare ca un personaj colectiv, ocazionând un şir de performanţe de machiaj, dar şi de compoziţie, lui **Florian Pittiş**, **Cornel Scripcaru**, **Dan Aştilean**, **Mircea Gogan**. Din vechea echipă a teatrului apar în acest spectacol **Luminiţa Gheorghiu**, **Lucia Mara**, **Ion Besoiu**, **Mircea Başta**, **George Oprina** şi **Ion Lemnaru** – convingători cu toţii şi transformându-şi frecvent scurtele apariţii în momente de un adevăr expresiv fără drept de apel.

Adevărul, 13 iulie 1991

Nici întristare, nici suspin

Arta comediei face parte din categoria textelor uşor de uitat. În urmă cu trei-patru decenii, **Eduardo de Filippo** era un nume *en vogue* în viaţa artistică a Italiei. Om de teatru şi, ocazional, de film, actor şi fiu al unei familii de actori, dramaturg, regizor, co-fondator al unor trupe teatrale, de Filippo ştia perfect cum se face un text dramatic. Titluri ca ***Filumena Marturano***, ***Blestematele fantome***, ***De Pretore Vincenzo***, ***Aurul oraşului Napoli*** sunt binecunoscute în Europa. S-au jucat adesea şi la noi, mai ales datorită faptului că "nu puneau probleme" de convenienţe şi de cenzură. Dacă dramaturgia autorului napolitan a avut ceva de spus, ceva nou, important, profund, aceasta este, însă, o altă problemă.

Comediile mele sunt tragice, declara el. Unde se ascunde a-

cest tragism e greu de precizat. În finalurile înduioşat-fericite ale comediilor sale, în orice caz, nu. Iar ironia sa, de care aminteşte istoricul de teatru **Vito Pandolfi**, aduce mai curând a tachinerie fără consecinţe. Piesele sale te lasă cu convingerea intimă că, pînă la urmă, totul se poate rezolva, totul e bine sau se poate aranja să fie. Fără îndoială, asta se referă la o lume unde nu este întristare, nici suspin, sau unde, oricum, ele sunt ceva cu totul neesenţial. Iată de ce un asemenea text se uită atât de uşor.

Arta comediei este o comedie de situaţii, o farsă care pune faţă în faţă un artist, pe directorul demn al unei mici trupe de teatru, cu un reprezentant al autorităţii, un prefect plin de prejudecăţi, suficienţă şi incultură. Prefectul, care-şi permite să fie bădăran cu artistul venit să ceară un mic subsidiu, cade în cele din urmă victimă situaţiei ambigue create de ameninţarea voalată a acestuia şi ajunge să bănuiască în fiecare dintre solicitanţii care-i trec pragul biroului un actor deghizat pus să-i joace o farsă răutăcioasă, un instrument al răzbunării trupei lezate în orgoliul său profesional.

Din păcate, premiera acestei piese a avut loc în 1964. Din păcate, pentru că, în 1900 sau 1920, ea ar fi fost cel puţin revoluţionară. Aşa, nu e decât epigonică. Pirandellismul său deliberat nu mai reuşeşte să impresioneze, să provoace revelaţii. Nu din vina lui **Pirandello**, fireşte, care făcuse din îndoiala asupra relaţiei dintre esenţă şi aparenţă, asupra a ceea ce numim îndeobşte "adevăr", un instrument de cunoaştere a locului nostru în lume. Nu e cazul, aici. Dacă demersul pirandellian era fundamental, cel al lui de Filippo ar putea fi numit "aplicativ". Ba chiar "utilitar"; trimiterile se fac, în cuprinsul piesei sale, la situaţia financiară dificilă a trupelor teatrale din Italia vremii, lipsite de subvenţia statului.

Până la a ajunge să te întrebi dacă un spectacol e bun ori ba, trebuie să-ţi răspunzi la întrebarea relativă la alegerea textului. La "de ce a ales regizorul tocmai acest text". În ce mă priveşte, nu mă încumet să-mi dau cu presupusul.

Spectacolul regizorului **Tudor Mărăscu** îşi propune să înlăture (o parte din) convenţionalismul textului prin plasarea acţiunii într-un spaţiu de joc *en ronde*, în mijlocul spectatorilor sălii *Majestic* a teatrului *Odeon*. Se sugerează astfel, prin instalarea spectatorilor în scenă şi a actorilor în sală, ambiguitatea intrinsecă a textului, viziunea potrivit căreia suntem simultan public şi interpreţi ai teatrului cotidian al existenţei noastre. Ceea ce obligă echipa actoricească la a-şi crea apariţii, mai mult decât de obicei, credibile şi atent compuse.

Gelu Niţu realizează un prefect veridic, un personaj cu pretenţii vizibil mai mari decât însuşirile sale. Discreţia eficace a interpretării obţine efectul comic din reţinerea cu care sugerează aparenţa găunoasă, spoiala care trebuie să treacă drept cultură, indiferenţa amabilă şi bunele maniere disimulând un fond de duritate şi mitocănie. În rolul şefului său de cabinet, **Mugur Arvunescu** creează un subaltern demn de reţinut, o apariţie şarjată, dar nicidecum improbabilă, un funcţionar cu aere de secretară, cu amabilităţi şi docilităţi de subretă. Sunt momente, în scenele celor doi, care ne aduc aminte de Almaviva şi de Rosina.

Mai puţin de Figaro, în ce priveşte rolul directorului trupei, în audienţă la prefect. **Ion Pavlescu** scoate în evidenţă mai ales conştiinţa de sine, conştiinţa propriei valori a personajului, rezultatul fiind o apariţie ceva mai lipsită de sare şi piper decât ar fi permis partitura.

Oportuni, credibili, plini de umor, **Niculae Urs**, în rolul solicitantului revendicând o recunoaştere pur onorifică (în aparenţă) a meritelor sale profesionale şi **Florin Dobrovici**, în cel al unui preot terorizat de o enoriaşă. În rolul acesteia din urmă, **Angela Ioan** se impune prin contribuţia unui temperament pregnant.

Traducerea semnată de **Angela Ioan** (simplă coincidenţă de nume) pune la dispoziţia originalului un veşmânt românesc colorat şi expresiv.

Adevărul, 25 iulie 1991

Zgomotul, furia şi paradoxul

Paradoxal exerciţiu de virtuozitate, debutul, datat 1958, al lui **Edward Albee** cu această ***Zoo story*** reuşeşte încă să prezinte spectatorului faţete incitant de contradictorii.

Dacă e să ne gândim la *background*, la sursele conflictului său, descoperim aici, cu certă îndreptăţire, influenţa dramaturgiei "tinerilor furioşi" englezi, cu vehemenţa şi violenţa sa traducând prin expresia agresivă o patetică nevoie de autenticitate, de comunicare şi de căldură omenească. Dar tot atât de adevărat este că, aici, ţipătul visceral e nuanţat de un excelent umor negru de sorginte livrescă, fără nici o legătură cu "tinerii furioşi". Punerea în pagină a faptului divers ce

furnizează pretextul demonstraţiei dramatice a lui Albee, răsturna-rea de situaţii şi sensuri aparente prin care victima devine agresor, dă la iveală o tehnică matură şi constituie o construcţie deosebit de elaborată, sugerând descendenţa din paradoxul estet al unor **de Quincey** şi **Wilde**. Sau, poate, descendenţa din aceştia doi, citiţi prin ochii lui **Alfred Hitchcock**.

Faptul a constituit o noutate destul de şocantă la vremea sa încât un exeget să vadă în acest text pe care un viitor mare dramaturg "îşi făcea mâna" un simbol de anvergură. Descoperim astfel, cu surprin-dere, în cuprinsul excelentului caiet-program al spectacolului sibian alcătuit de poetul **Mircea Ivănescu** şi de scenografa **Ştefania Cenean**, un citat dintr-o istorie a literaturii americane, conform căreia faptele ***Poveştii din grădina zoologică*** ar configura un simbol christic.

Desigur, în povestea despre un boem excentric şi pitoresc care îl provoacă pe un mic burghez oarecare întâlnit la cafenea, aducând-l într-o asemenea stare de pierdere a autocontrolului încât acesta din urmă să îl ucidă, se poate vedea, la rigoare, mai mult decât un simplu fapt divers convertit într-un exerciţiu conflictual; se poate vedea chiar şi o aluzie la "antisocialul" Iisus care i-a determinat pe "burghezii" iu-dei să obţină crucificarea sa din motive de tulburare a ordinii publice.

Întrebarea este, însă, dacă simbolul funcţionează, dacă spectatorul contemporan îl receptează ca pe un simbol, ca pe **acest** simbol, dacă el îşi transcende condiţia livrescă şi, în ultimă instanţă, mecanică, devenind comunicabil cu **aceasta** aură conotativă. Sau dacă piesa reuşeşte să convingă că autenticitatea programatică, ostentativă, a personajului reprezintă o soluţie existenţială demnă de a fi propovăduită şi mai viabilă decât inautenticitatea micului burghez care devine, din victimă, călău. Sau, mai curând, din obiect de studiu, subiect – prin ceea ce, în psihanaliză, se numeşte "agresiune împotriva analistului". În ce mă priveşte, înclin să cred că cele ce se întâmplă aici configurează imaginea unui simplu incident, nu a unui eveniment de atari proporţii.

Lăsând deoparte aceste consideraţii de principiu, e de reamintit, în orice caz, că Jerry, zgomotosul şi insuportabilul personaj al lui Albee, are truculenţa şi ironia lui Jimmy Porter şi că, de altfel, ambii ocărăsc aproximativ la fel ca regele Lear. Îndrăznesc să observ că "aerul de familie" este frapant, iar asta, pe undeva, cum se spune, înseamnă tradiţie şi specific. Ba chiar stil. Şi că o boare de lirism adie

pe deasupra violenţei întâmplărilor – pamfletul fiind, şi el, o specie a genului liric.□

Judecând după faptul că cei doi interpreţi din spectacolul Secţiei Române a Teatrului de Stat din Sibiu se află în postùri interşanjabile, schimbând rolurile de la o reprezentaţie la alta, se poate conchide că regizorul **George Marinescu** a optat pentru o decodare laică, exploatând valenţele de virtuozitate ale textului. Conceput ca o reprezentaţie de cabaret, spectacolul său are loc într-o mică sală a restaurantului *Împăratul Romanilor*, printre mesele spectatorilor-consumatori. (Mă întreb dacă nu cumva ar trebui să pun această afirmaţie la timpul trecut, căci, după ultima scumpire a vieţii, preţul meniului şi implicit al biletului, a devenit prohibitiv.)

Sub aspect expresiv – ca să rămânem, cum se spunea odată, în sfere mai senine – noutatea este incitantă şi primită cu interes. În decorul preexistent, căruia i s-a mai adăugat doar o cabină telefonică, în acorduri de *blues*, se desfăşoară un spectacol cu alură de *happening*, care reuşeşte să intrige şi apoi, să implice asistenţa.

În rolul lui Peter, micul burghez aşezat, **Constantin Chiriac** face o apariţie demnă de reţinut, într-o postură, s-ar zice, inedită pentru registrul său interpretativ, aceea a unui respectabil *pater familias* educat, timorat, refulat, pe care îl realizează cu umor, atâta cât trebuie şi atunci când trebuie. **Mihai Bica** este prezenţa gălăgioasă a conflictului. Aflat sub presiune de la un capăt la celălalt al poveştii, el trece pe neobservate, dar cu atât mai convingător, de la ipostaza de beţiv agasant, de scandalagiu de cârciumă, la aceea de instanţă morală îndreptăţită să pună întrebările pe care filistinul său interlocutor nu îndrăzneşte să şi le formuleze.

Spectacolul are ritm şi tensiune ascendentă. Cei doi interpreţi dau un recital bine stăpânit şi gradat, de o calitate expresivă de loc neglijabilă, ce reuşeşte să răspundă afirmativ întrebării apriorice privitoare la oportunitatea desfăşurării sale în mijlocul unei săli de restaurant. Ceea ce ar putea constitui un început de reviriment în activitatea teatrului sibian, aflat, din multe motive de care nu e întrutotul răspunzător, într-un impas prelungit.

Teatrul azi, nr. 7-8/1991

□ Dacă francezii şi-au mieunat literatura, teatrul şi filmul din a doua jumătate a secolului XX, anglo-saxonii şi le-au răcnit. În aceasta ar consta diferenţa între cele două mari culturi, zic eu. (Pamfletul fiind, nu-i aşa, un lirism exprimat cu ajutorul unor plămâni zdraveni.)

Un “vehicul” agreabil

Cu ***Totul e un joc*** se petrece un fenomen destul de des întâlnit în aria repertoriului nostru autohton actual. Piesa a fost refuzată în 1986 din cauza aluziilor sale ironice la cultul personalităţii. Dacă am încerca să o judecăm prin prisma antipatiilor, a urii cvasigenerale de acum cinci ani la adresa dictatorului, într-adevăr, nu ne-ar fi prea greu să ne imaginăm ce efect ar fi avut ea **atunci**. Astăzi, din limbajul esopic sau, mai exact, din apariţia unui anumit personaj de aici, un regizor cu aere de Dumnezeu-Tatăl terorizându-şi supuşii-actori, în care e limpede că l-am fi văzut, cu toţii, pe micul şi originalul nostru Iubit Conducător, nu mai rămâne, strictamente, decât rolul unui oarecare om de teatru infatuat şi paranoid – la a cărui apariţie reacţionăm încercând doar să-i identificăm modelul din realitatea cotidiană a bârfei de culise. Jucată în ’86, piesa ar fi fost mai mult decât este. Nu a avut această şansă. Nu e vina ei. E mai degrabă un merit. Astăzi, însă, ultimul titlu la care s-a oprit **Paul Ioachim**, autorul ei, spune totul: acum, “totul e un joc”. De societate.

Şi dacă, pe atunci, împrumuturile de la aşii americani şi francezi ai teatrului bulevardier, plus o intrigă amintind de oareşicari filme inspirate din lumea spectacolului precum ***Totul despre Eva*** sau ***Totul de vânzare***, au servit drept vehicul şi camuflaj unei mize importante, unui mesaj criptic numai pentru cine voia să nu priceapă (dar n-a fost cazul cu vigilenţii Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, care au interzis piesa lui Ioachim), astăzi, “vehiculul” se vede obligat să înfrunte publicul fără încărcătura iniţială, ci cu o alta, considerabil redusă.

Ce rămâne? În primul rând, o farsă agreabilă, fără pretenţii de mare profunzime, bine scrisă, cu replică promptă şi spirituală, la care se râde mult şi deconectat, pretext, se poate prevedea, al unui lung şir de reprezentaţii cu sala plină – dacă împrejurările economice generale o vor permite. De abia în al doilea rând, chestiunea celor câteva scene rezolvate dramaturgic *à la manière de* ...o mulţime de lume, de la **Ben Hecht** la **Barillet** şi **Grédy** şi chiar **Pirandello**, sau la **Bob Fosse** (finalul, unul dintre ele, căci spectacolul are vreo trei, semănând bine cu ***All that jazz***). Dar acestea, în definitiv, nu sunt lucruri care privesc în mod direct marele public, ci doar pe criticii cusurgii, obsedaţi de “influenţa a ceva asupra cuiva”.

Desigur, e vorba de o reţetă. Bine aplicată, aici, de către un

om al scenei care ştie de o viaţă cum trebuie să arate un "text-bombă". Paul Ioachim aparţine categoriei (mai stimabile decât se admite de obicei) de autori-artizani, a celor care vor şi ştiu să scrie "pentru actor", oferindu-i acestuia, fie el debutant sau consacrat, ocazia de a se pune în valoare.

Ocazie de care spectacolul regizat de **Olimpia Arghir** profită din plin. Se joacă aici cu o remarcabilă poftă, personajele îşi depăşesc condiţia de prefabricate, de *déjà vu*, graţie firescului cât se poate de particular şi plin de vervă al interpreţilor.

În rolul lui Dumnezeu, recte al regizorului convins că el este Acela, **Mircea Constantinescu**, în zi norocoasă, "se descurcă" admirabil, impunând o esenţializare realistă a tipului atât de familiar nouă al dictatorului, manifestată printr-un comportament cu sugestii napoleoniene, printr-o savuroasă absenţă a simţului proporţiilor şi al ridicolului.

Virgil Andriescu este o prezenţă de pondere a spectacolului; el realizează cu umor reţinut, cu fină ironie şi autoironie, rolul profesionistului rutinat, conştiincios, disciplinat, dar dispus să ia de bun postulatul atotputerniciei regizorale doar până la limita impusă de bunul simţ, dincolo de care disciplina şi conştiinciozitatea ar echivala cu o pură lipsă de demnitate.

Există o anumită adecvare, un acord între actor şi rol, care dă personajului o autenticitate fără drept de apel, nelăsându-te să crezi că o interpretare diferită ar mai fi de conceput. Este ceea ce se întâmplă, de regulă, cu personajele Dorinei Lazăr – de regulă, şi în cazul de faţă. Rolul actriţei, soţia precedentului, este încă una din întâmplările norocoase ale acestui spectacol, căruia **Dorina Lazăr**, cu instinctul său scenic, cu vădita sa capacitate empatică, îi împrumută ceva ce ar trebui să se numească "strălucire a firescului".

Tinerii spectacolului, cei doi actori de curând ieşiţi de pe băncile institutelor de teatru, constituie prezenţe onorabile în contextul descris. În rolul fiicei, la rândul său actriţă, **Camelia Maxim** reuşeşte să rămână vizibilă pe partitura relativ lineară a adoratoarei necondiţionate, care, de altfel, urmează să se mărite cu idolul ei, regizorul.

Cu umor inteligent, stăpânit şi cu o bună ştiinţă a reliefării accentelor, **Ion Mihăilescu** face plauzibil şi chiar interesant, atrăgător, rolul mai curând alegoric al tânărului "factor de contrast", funciarmente onest, căruia minciuna, chiar şi cea curentă a convenţionalismului monden, social, îi dă stări (hazoase şi bine plasate) de efectiv rău fizic.

În rolul actriţei-colege care de abia aşteaptă ca titulara unui rol "gras" să devină, un moment, indisponibilă pentru a-i lua locul – capabilă, însă, de o decorativă şi camaraderească renunţare atunci când ocazia se prezintă realmente – **Liana Mărgineanu** îmblânzeşte cu o bine intuită doză de cumsecădenie funcţia "concurenţei".

Mihail Stan cizelează o compoziţie în oarecare măsură independentă prin chiar datele textului, realizându-şi *con brio* micul recital, în rolul bătrânului regizor tehnic bântuit de nostalgia "teatrului de altădată".

Spectacolul teatrului *Odeon* este unul din cele zise comerciale. ...Dar există comerţ şi comerţ...

Teatrul azi, nr. 9-10/1991

Un teatru renăscut. Pentru cât timp?

Decameronul de **Alexander Hausvater**, în premieră pe ţară, inaugurează noua stagiune a Teatrului de Stat din Sibiu.

După deja foarte cunoscutul ***...au pus cătuşe florilor...***, a cărui regie a semnat-o la teatrul *Odeon*, multilateralul om de teatru canadian originar din Bucureşti ni se prezintă în calitate de autor al unui "eseu" dramatic având drept punct de pornire opera lui **Boccaccio**.

"Înrămarea" celor povestite de naiv-libertinul renascentist se dovedeşte simplă până la linearitate. Într-un spaţiu care, prin unicul element de decor al unui gard de sârmă ghimpată, indică un lagăr de concentrare, cinci deţinuţi sunt obligaţi să amuze un gardian imbecil, sadic, obsedat sexual. Ceea ce şi fac, "punând în scenă" câteva fragmente din ***Decameronul***. Conflictul ia naştere atunci când gardianul sugerează şi apoi pretinde o interpretare mai "realistă", adică o înfăţişare a tuturor amănuntelor picante evocate de Boccaccio – exhibiţie la care o rămăşiţă de respect de sine îi opreşte pe "actori" să se preteze. Dar... "ordinul nu se discută, ci se execută". În final, îndreptându-se spre sârma ghimpată, prizonierii îşi leapădă uniformele într-o desprindere simbolică – şi sinucigaşă. Cam asta e tot – şi, îndrăznesc să cred, nu e mult.

Am sesizat, desigur, în toate acestea o similitudine cu stări de fapt pe care le cunoaştem prea bine: spectacolele pentru un singur spectator ne sunt chiar familiare (şi nu cu cinci, ci cu mii sau zeci de mii de interpreţi), înjosirea demnităţii – nu a câtorva deţinuţi, ci a unui întreg popor – am simţit-o, de asemenea, pe pielea noastră ş.a.m.d. Problema este, însă, dacă acestea sunt suficiente pentru a simţi că ne aflăm în faţa unui fapt de artă şi nu a unui şablon, fie el cât de bine intenţionat. În ce mă priveşte (dacă asta are vreo importanţă), sunt pentru "despărţirea apelor", pentru delimitarea eticului de estetic. Mă îndoiesc de eficienţa parabolei în momentul nostru actual. Parabola şi-a avut rostul ei în vremea dictaturii, când un public complice era dispus să adopte cu entuziasm chiar şi un text modest sub aspect valoric, cu singura condiţie ca el să conţină şi câte o aluzie mai mult sau mai puţin îndrăzneaţă la realitatea noastră concentraţionară de atunci. Nu văd cum am mai putea să reacţionăm la fel şi acum, când arta nu mai este singura supapă de defulare a frustrărilor masei. Multe lipsesc astăzi din România, numai libertatea de expresie, nu.□ Ceea ce înseamnă, cum am mai spus-o şi altădată, că ne îndreptăm (cu condiţia să nu mai facem vreo prostie electorală ireparabilă) către normalitatea socială. Cu chiu cu vai, târâş-grăpiş, dar ne îndreptăm.

Ca să revin la scenariul lui Alexander Hausvater, trebuie reamintit că istoria lagărelor de concentrare a constituit materia primă pentru un mare număr de cărţi şi filme, care, cu cât aveau în mai mică măsură intenţii expresive, artistice, cu atât erau mai cutremurătoare. Ceea ce textul de faţă nu este – iar asta n-are nici o legătură cu gravitatea subiectului. Evocarea ororilor se va adresa, poate, mereu cu aceeaşi intensitate conştiinţei noastre morale. Percepţiei estetice, cu siguranţă, nu – căci mai există şi ceea ce ar trebui să se cheme "compromiterea subiectului prin repetare monotonă". (Ar mai fi de remarcat, cu titlu de curiozitate sociologică, faptul că, în teatrul de după 1989, aproape toate textele relative la trecutul nostru totalitar sunt semnate de autori din alte ţări. Să fie asta din cauză că "nu se poate defini o structură printr-unul din elementele aparţinându-i", cum spunea odată semioticianul **Adam Schaff**? Unica excepţie notabilă, care salvează onoarea breslei dramaturgilor din România, o constituie piesa foarte tânărului debutant **Alin Fumurescu** intitulată ***Buda sau Urma scapă turma*** – titlu al cărui prim cuvânt nu este nicidecum numele

□ Observaţie ceva mai valabilă în 1992 decât în 2001.

zeului hindus sau al unei părţi din capitala Ungariei, ci denumirea incintei "parfumate" unde, metaforic vorbind, ne-am fi aflat noi claustraţi în ultimele decenii. M-aş mira că nu a provocat scandal,□ dacă n-aş şti că reacţia a constat într-o sănătoasă tăcere unanimă. Solidarizarea deţinutului cu temnicerul poate fi pusă şi în acest caz, în deplină linişte de cuget, pe seama faptului că trecutul nostru încă nu a trecut.)

Spectacolul regizat de **Iulian Vişa** (totodată, traducător al textului şi autor al scenografiei) este primit cu evident interes la Sibiu, unde el constituie o noutate încă incitantă pentru un public nu prea răsfăţat cu spectacole vii şi neconvenţionale. Trebuie amintit, de altfel, că pentru acest teatru (pentru secţia sa română, în orice caz), cele două montări din stagiunea trecută ale lui Vişa – regizor semi-repatriat, care îşi împarte timpul între Sibiu şi teatrul său din Copenhaga – au însemnat, fără exagerare, o înviere, anul 1990 aflându-l cufundat într-un somn foarte asemănător celui de veci. Iar acele două spectacole reprezintă, potrivit criticii, un fapt semnificativ şi în contextul atât de divers al ultimilor doi ani de teatru românesc.

Decameronul plonjează dintru început în plin coşmar. Redusă la mecanica gesturilor sale, forţată să se producă înaintea unui *voyeur* torţionar, veselia dezinhibată a anecdotei boccacciene ajunge să exprime spaima, teroarea. Coerenţa viziunii regizorale şi vigoarea interpretării sunt motivele pentru care spectacolul "trece rampa", reuşind în bună măsură să facă uitate obiecţiile la adresa textului.

Tensiunea se naşte prin interferarea celor două planuri ale acţiunii: cel al *Commediei dell 'Arte*, al evadării efemere în interpretarea personajelor din ***Decameronul*** şi cel al revenirii la realitatea atroce a "vieţii cotidiene" din lagăr. Remarcabile sunt momentele de trezire din exuberanţa factice a jocului, de trecere de la agitaţie şi zgomot la o încremenire încordată, anxioasă.

O echipă tânără, reînnnoită, dornică şi capabilă de exteriorizări viguroase, realizează un act scenic sincopat, discontinuu, expresionist, făcut din prăbuşiri disperate şi din explozii de vitalitate frustra-

□ Reacţia s-a produs ceva mai târziu – şi anume, în februarie 1993. Am rămas înmărmurit văzând că ea a fost găzduită nu de vreo fiţuică neosecuristă, ci de revista *Teatrul azi* (nr. 8-9-10/1992), al cărei colaborator am fost eu însumi vreme îndelungată. Mde, a fi patriot înseamnă să nu recunoşti în ruptul capului că ai domiciliat acolo unde zice Fumurescu – şi să faci în aşa fel încât "domiciliul" să pută în continuare. Nu de alta, dar asta-i mireasma cu care te-ai obişnuit.

tă. Trupa de deţinuţi-actori (nu se precizează cât de improvizaţi) figurează o multitudine de ipostaze ale unei umanităţi ultragiate. Interpretarea **Suzanei Macovei**, o tânără actriţă posedând virtualităţile fizice şi temperamentale ale unei tragediene, tinde să de-vină patetică. **Irina Wintze** creează o apariţie pusă sub semnul groa-zei, al stării de şoc, sfârşind prin a deveni monotonă. **Nae Floca-Acileni** compune cu minuţie un portret mărturisind o biografie. **Ion Buleandră** rămâne la funcţionalitatea conferită (şi limitată) de rolul său de gardian, fără exagerări în direcţia patologiei personajului, dar şi fără expresivitate. Şi *last not least*, este de remarcat cuplul clownilor tragici interpretaţi de **Virgil Flonda** şi de **Constantin Chiriac**, a căror mobilitate inteligentă şi spontană reuşeşte să fie o "pată de lumină" pe un fundal sumbru şi să amplifice decisiv tonusul reprezentaţiei.

Cronica de mai sus nu ar fi întreagă dacă n-aş adăuga câteva cuvinte despre condiţiile în care îşi desfăşoară activitatea instituţia sibiană. În 1988, deci într-un moment când ea exista, practic, doar pentru a plăti salarii, căci despre spectacole viabile şi audienţă la public nu mai putea fi vorba, s-a cheltuit pentru funcţionarea sa suma totală de 5.256.862 lei. Şi, repet, în acel moment, teatrul sibian – ca şi majoritatea celorlalte – era aproape desfiinţat ca instituţie artistică, deoarece din suma aceasta, doar 957.000 de lei proveneau de la buget, iar restul abia că urma să fie realizat din bilete adesea băgate pe gâtul "oamenilor muncii" de către organizatorii sindicali, din şuşanele sau din alte "prestaţii". Cât priveşte utilizarea ei, suma nu putea acoperi decât în prea mică măsură cheltuielile montărilor. În 1992, conducerea teatrului a alcătuit, cu parcimonie, un proiect de buget de 28.000.000 lei – şi i s-au aprobat 18.000.000, pentru că bugetul local nu permite mai mult, sau nici măcar atât. Nu este singura instituţie de cultură aflată în această situaţie. Şi dacă ne gândim că un leu din 1988 valora cam cât zece lei de astăzi... Cu toate acestea, teatrul din Sibiu continuă să funcţioneze. Întrebarea este: cât timp va continua să o facă?

Adevărul literar şi artistic, 11 octombrie 1992

Lung, trist şi crâncen

Cu *Troilus şi Cresida*, la anul o mie şase sute şi ceva, **Shakespeare** a rescris, în felul său, *Iliada*, scoţând dintr-o venerabilă epopee un episod dramatic de un sarcasm nimicitor, "fără nimic sfânt", în care nu sunt cruţate nici patriotismul, nici vitejia, nici dragostea. Valorile colective, mai ales cele arhaic-tribale, care constituie resortul acţiunilor eroilor homerici, nu i-au mai spus mare lucru artistului cu experienţa (şi filosofia) Renaşterii. De altfel, ele nu-i mai spuneau prea mult nici lui **Euripide**, în secolul V î.Chr., al lui Pericle. Medeea, de pildă, este un personaj în al cărui suflet nu numai conştiinţa generică, a tribului şi cetăţii, ci şi morala, la fel de imperativă, pe scurt, toate legile se confruntă cu pornirile unei firi proprii, ale unei personalităţi tot atât de legitime, chiar dacă excesive şi "barbare". Fără să fi spus deschis că nu numai Legea, ci şi eroina sa are dreptate, Euripide îşi îndrepta compasiunea către cea din urmă, propunând cu această ocazie un punct de vedere uluitor de modern pentru vremea sa (de-a dreptul existenţialist, s-ar zice), observând, primul, că Medeea nu este o legendă, ci o femeie, descriind-o ca pe o *anumită* femeie şi inventând astfel psihologia.

La două mii de ani după aceea, spiritul (probabil) cel mai neliniştit, dar şi cel mai dezamăgit, al sfârşitului de Renaştere contrazice tradiţia şi rescrie epopeea în cheie parodică, făcând din ea o tragi-comedie pătimaş-demistificatoare şi tot atât de "existenţialistă": războiul Troiei (şi războiul, în general) nu are nimic măreţ, nimic înălţător, din tragedie a rămas numai mirosul de sânge, din eroism – numai arţagul unor brute stupide, vanitoase şi meschine, încrederea în semeni este răsplătită fără greş, "cavalereşte", printr-un cuţit în burtă, o prietenie legendară este doar o relaţie scandaloasă între doi homosexuali şi în orice dragoste este amestecat, inevitabil, un al treilea, fie el un codoş, fie mândria tribului, care priveşte femeia drept proprietate colectivă, a sa. Probabil că acesta ar fi motivul pentru care *Troilus şi Cresida* a fost considerată o piesă "realistă" – faptul că moralismul său negativist este mai adecvat perceperii personajelor sale drept generalităţi eternumane decât receptării empatice a idealităţii colectiviste a mitului grec. În rest, singurul lucru într-adevăr homeric este, aici, râsul.

Shakespeare a rescris *Iliada* în felul său, iar regizorul **Tompa Gábor** l-a citit în felul său, nu foarte "obraznic", pe Shakespeare. Dacă marele elisabetan a scos din epopee un fragment care i-a fost pre-

text pentru un spectacol de o jumătate de zi pe scena-pinten de la teatrul *Globe*, Tompa a făcut din acest text un spectacol de patru ore şi un sfert – şi teamă mi-e că publicul sfârşitului nostru de mileniu nu mai vrea să zăbovească nici măcar atâta la teatru, decât în cazuri cu adevărat excepţionale. Fapt este că, în sala mare a Naţionalului bucureştean (unde am văzut spectacolul Teatrului Maghiar din Cluj), la început plină-ochi, se aflau, după pauză, destule locuri goale. Poate că o anumită ireverenţă, constând într-o scurtare inspirată a textului, ar fi fost profitabilă în cazul de faţă.

Mai mult umor şi mai puţin *Guignol* nu i-ar fi stricat, îndrăznesc să observ. Un Hector (**Kardos M. Robert**) "însângerat" cu ceva de genul tincturii de iod nu e cu nimic mai convingător decât unul "natur", de exemplu. Retorica naturalist-violentă a filmului comercial contemporan rareori "dă bine" pe scenă. Bufonul Thersit, prin gura căruia se rostesc cele mai crude adevăruri la adresa vedetelor războiului, este, în interpretarea lui **Bogdán Zsolt**, un olog de o surprinzătoare agilitate, mai curând vehement decât ironic. Pandarus, în schimb, mijlocitorul dragostei între cei doi tineri din tabere opuse, este, în interpretarea lui **Csiky András**, un bătrân învechit în rele, uns cu toate alifiile, singura apariţie, de aici, ce pare suficient de mobilă spre a fi capabilă de cinism şi de auto-ironie. În rolul Cresidei, adolescenta cu sufletul răvăşit de ura pe care ar trebui s-o poarte duşmanilor cetăţii sale şi de dragostea pentru unul dintre aceştia, **Laczó Júlia** este patetică de la început până la sfârşit.

Un anumit patetism oarecum anacronic constituie, de altfel, dominanta expresivităţii vocale a mai tuturor celor aflaţi în scenă, în aceeaşi măsură în care plastica mişcării tinde către o rigiditate hieratică, în consonanţă cu subtextul viziunii lui Tompa, care trimite la conflictele etnice ale lumii de azi. Se întâmplă, însă, ca de atâtea alte ori, ca atenţia acordată limbajelor nonverbale, dragi regiei de teatru moderne, să estompeze ideile. Or, teatrul continuă să rămână în proporţie covârşitoare *una cosa mentale*, cum numea **Leonardo Da Vinci** lucrurile de acest fel. Un lucru al minţii şi abia în al doilea rând, al trupului.

Privirea, nr. 121, 13 mai 1998, pag. 51

Retro-Kitsch

Era o mare deosebire, în ultimii ani, între textele autohtone puse în scenă de către teatrele noastre şi cele prezentate în cadrul emisiunii de teatru a Televiziunii Române. Astfel, în vreme ce teatrele, chiar şi cele din Capitală, mai accesibile supravegherii oficiale de la "centru", îşi permiteau, sau, mai cinstit spus, se aventurau uneori să joace texte inteligente şi ironice, texte cu asperităţi critice, singurele având o oarecare legătură cu realitatea vieţii noastre de zi cu zi, teatrul Televiziunii era rezervat, aproape fără excepţie în ceea ce priveşte repertoriul său contemporan, unor "dramaturgi" de mâna a şaptea, de care n-auzise, în general, nimeni până atunci (şi nici de atunci încoace), unor veleitari şi arivişti lipsiţi de orice jenă, unor coprofagi obscuri – dar şi, din păcate, unor autori consacraţi, dispuşi la orice colaboraţionism de dragul avantajelor materiale şi sociale.

Rostirea adevărului este o necesitate vitală pentru creator. Se poate vorbi despre creaţie şi valoare în absenţa acestuia? Dar poate fi rostit parţial adevărul? Şi poate scuza scopul rostirii unui adevăr nişte mijloace constând într-o mulţime de compromisuri cel puţin jenante? Iată nişte întrebări dificile, cărora nu ştiu cine le va da vreodată răspunsuri satisfăcătoare.

Au existat la noi, ca şi în întregul lagăr "socialist", creatori talentaţi care pretindeau (şi poate chiar credeau) că scriu o sumedenie de minciuni pe placul puterii pentru ca, la un moment dat, să poată strecura şi câte un adevăr neconvenabil a cărui rostire era necesară, dacă nu din alt motiv, măcar pentru a salva onoarea dramaturgiei româneşti a epocii în ochii posterităţii – pentru ca să se poată constata într-un târziu, într-un viitor care, pe atunci, părea îndepărtat şi îndoielnic, că, iată, nu toată lumea a tăcut, nu toată lumea era de acord cu descreierisirea comunistă. Puţine au fost aceste gesturi îndrăzneţe, dar, atâtea câte au fost, ele au reuşit să rămână ca o rază de lumină în bezna lipsei noastre de orizont, de speranţă.

Cum de au fost ele posibile? Răspunsul e foarte simplu: pentru că ceea ce numea regimul comunist "politică culturală" se baza pe o scară strictă a îngăduinţelor. Televiziunea, radioul şi presa cotidiană fiind considerate drept cele mai eficiente instrumente de propagandă, erau cele mai ferite de contactul cu realitatea. Se ştie că **Nicolae Ceauşescu** urmărea cu atenţie programul televiziunii şi ţinea să vizioneze înainte de lansare fiecare film realizat la Buftea, dispunând să fie

amputat sau "completat", de la caz la caz. Imensa-i prostie şi incultură, împreună cu însuşirile de acelaşi soi ale majorităţii slujbaşilor răspunzători de activitatea cinematografiei, au determinat apariţia monştrilor de peliculă de care autorii lor ar vrea să uite astăzi.□

Dacă cele de mai sus erau destinate publicului cel mai larg, format din milioane de receptori, se considera că teatrul, cu un public mult mai redus numericeşte şi alcătuit, pe deasupra, din oameni cu un grad relativ mai înalt de instrucţie, adică, în viziunea autorităţilor, din fiinţe mai incapabile de reacţie şi mai stabile din punct de vedere emoţional, nu merită atâtea precauţiuni. Astfel se explică faptul că pe scenă s-au putut spune unele lucruri a căror pomenire pe marile şi micile ecrane, sau în presa tipărită, era de neconceput. Toate astea, între anumite limite, se înţelege. Căci texte ca ***Gărgăriţa*** de **Ion Băieşu**, ***Trăsură la scară*** de **Mihai Ispirescu**, sau întreg teatrul lui **Teodor Mazilu**, ca să mă refer la primele exemple ce-mi vin în minte, au fost acceptate doar cu mare greutate în repertorii, rareori sau doar o singură dată puse în scenă şi foarte puţin reprezentate, deşi nu erau nicidecum dintre cele care să-şi fi adormit spectatorii. Ba chiar dimpotrivă – şi tocmai acesta era cusurul lor "ideologic".

Cât despre faptul că, în noiembrie 1989, marele actor **George Constantin** şi-a permis să-i împrumute burghezului gentilom vocea şi ticurile comportamentale ale lui Ceauşescu, el nu se explică decât prin aceea că sentinţa de condamnare la moarte a dictatorului fusese deja semnată, lucru ştiut de lacheii săi, care nu mai erau dispuşi să-l păzească; ceea ce nu înseamnă că, dacă, prin miracol, el ar fi reuşit să scape şi să se menţină la putere, actorilor şi regizorului **Alexandru Dabija** le-ar fi mers bine.

Dar să revenim la subiect. Dacă până acum am vorbit despre puţinele texte dramatice care, păcălind cenzura, au reuşit să aducă pe scenă câte un crâmpei de realitate şi o poziţie demnă faţă de ea, a sosit momentul să spunem ceva şi despre celelalte, despre piesele agreate de putere şi modul lor de confecţionare. Se pot distinge două tră-

□ Dar pe care TV ROMÂNIA INTERNATIONAL, canal de stat (adică, vezi Doamne, "public") retransmis prin satelit, nu vrea nicicum să le uite. Şi le difuzează într-o veselie – considerând, după cum se vede, că românii răspândiţi în întreaga lume (ori bătrâni legionari, ori mai tineri fugiţi de Ceauşescu, ori odrasle de prin C.C. şi Securitate făcute cetăţeni occidentali pe banii instituţiei) mor de dorul lor. Mi-e greu să-mi dau seama dacă e vorba numai de tâmpenie, în cazul de faţă, sau şi de perversitate.

sături esenţiale ale Kitsch-ului teatral în cauză:

Lipsa de talent şi de cultură a autorilor săi, altoită întotdeauna pe o mentalitate lucrativă în cel mai strict sens al cuvântului. E cazul nenumăraţilor producători de însăilări cu aţă albă numite "montaj literar", "scenariu dramatic-literar-muzical-coregrafic", sau chiar "comedie în două acte", à la **Baranga**.

Orientarea fără greş către temele "majore" ale actualităţii. Am putea, de exemplu, cita cazul unui manuscris aflat, pe la începutul anilor 80, în secretariatul literar al unui teatru din provincie (şi din fericire, rămas acolo). Sub pretextul unei vagi istorii despre necazurile – trecătoare, desigur – din familia unui ţăran cooperatist, autorul se simţea dator să ia o poziţie mai mult decât "orientată" în problemele: nerentabilităţii sectorului zootehnic al C.A.P.-urilor, eroziunii ecologice şi distrugerii stratului de ozon, avorturilor clandestine, epuizării resurselor energetice ale Terrei, atitudinilor frivol-cosmopolite ale tineretului rural etc. Despre orice, numai despre ce i-ar fi durut cu adevărat pe ţărani, nu. (De pildă, despre faptul că îşi aduceau pâinea de la oraş, înfiptă în ghidonul bicicletei, fiindcă la ţară acest produs nu exista.)

Căci niciodată prostul (dramaturgul idiot, în cazul de faţă – căruia nu-i pomenim numele decât pentru că l-am uitat) nu se mulţumeşte cu puţin. Precum **Cehov**, bunăoară, căruia îi ajunge o situaţie de viaţă banală pentru a scoate din ea o acţiune uluitoare şi inepuizabilă. Nu, confecţionerului nostru îi trebuie neapărat "probleme grave" şi evenimente senzaţionale, terifiante chiar. În artă, pigmeul are nevoie de condimente – şi la urma urmei, ce vreţi, viaţa noastră în comunism era plină de neprevăzut, trepidantă. Şi atunci, cum să nu fi trepidat tocmai el, trepăduşul dramatic? Toate acestea erau, însă, doar aparenţe înşelătoare. Oricât de crunt era conflictul dramatic între viţeii C.A.P.-ului şi tinerii săteni îmbrăcaţi în blugii de la care se ştia că ni se trag toate relele, între tovarăşa învăţătoare şi primarul retrograd care nu voia să participe la cursurile serale de hidroameliorаţii organizate de inginerul-logodnic al învăţătoarei, totul se rezolva în cele din urmă prin intervenţia Primului Secretar, sau a Celui De Al Doilea, sau, mă rog, a unui tovarăş nespecificat, căci se presupunea că spectatorul e destul de inteligent ca să priceapă ce fel de tovarăş ar fi acela.

Asta era! *Deus ex machina*! Prezenţa lui era suficientă ca să facă pomii să rodească, vacile să dea cincizeci de litri de lapte pe zi şi apele revărsate să reintre în matcă!

Radio *Antena Bucureştilor*, emisiunea *Repere culturale*, 8 ianuarie 1991

De ce nu vine lumea la teatru?

Întrebarea de mai sus, tot mai des auzită în ultima vreme, mi se pare trunchiată, parţială, greşit pusă. Motivul mirării noastre ar trebui să fie altul: cum de venea atâta lume la teatru până la 22 Decembrie 1989? Nu vi se pare un adevărat miracol faptul că, într-o ţară unde procurarea unui kilogram de carne sau de brânză presupunea atâtea eforturi, oamenii stăteau cu orele la coadă pentru bilete la teatru sau pentru o carte nou apărută? Nu cumva, pe atunci, publicul a fost împins către hrana spirituală de faptul că nu o prea avea pe cea propriu-zisă? Nu cumva foamea de cultură a fost creată şi întreţinută de cauze străine culturii şi a dispărut atunci când aceste cauze au încetat să existe?

Au fost momente când faptul de a viziona un spectacol de teatru echivala cu ascultarea ***Actualităţii româneşti*** de la *Radio Europa liberă*, ceea ce era mult mai important decât aspectul stilistic al spectacolului, privit în sine. Şi ar fi fost o aberaţie considerarea sub aspect exclusiv estetic a unor reprezentaţii care, de fapt, erau pamflete politice, ca, de exemplu, ***Procesul*** în regia lui **Györgyi Harág**, la Teatrul de Comedie, sau ***Burghezul gentilom***, pus de **Alexandru Dabija** la teatrul *Nottara*.

Bineînţeles, asemenea ocazii, când politicul se putea manifesta ca atare pe scenă au fost rare, iar publicul nu venea la teatru numai pentru ele. Spectacole frecventate au fost cele bune, fie că aveau sau nu o legătură sesizabilă cu sfera politicului. Oricât ar părea de riscantă afirmaţia, chiar şi acest lucru poate fi înţeles sub specia politicului. Într-o societate totalitară care şi-a propus distrugerea prin orice mijloace a însăşi noţiunii de "calitate", căci comunismul este un tip de organizare socială strict cantitativă, gestul de a participa la un act de cultură veritabilă constituia o frondă, un protest. Este de la sine înţeles că acela care plătea biletul ca să vadă ***Cabala bigoţilor***, în regia lui **Alexandru Tocilescu**, nu dădea două parale pe *Cântarea României* şi pe ***Ioneştii*** de **Platon Pardău**, bunăoară.

Rolul Direcţiei Teatrelor din fostul Consiliu al Culturii şi Educaţiei Socialiste nu era numai acela de a veghea ca pe scenă să nu se strige "Jos Ceauşescu!" şi ca actriţele să fie prevăzute cu sutien, ci şi, în general, acela de a descuraja şi interzice valoarea, promovând consecvent impostura nevertebrată. S-a ajuns până acolo încât, în

paginile revistei *Teatrul*, a fost publicată un soi de "biografie dramatizată", hagiografică, a lui Ceauşescu, semnată de un cuplu de lingăi anonimi. Cât priveşte descurajarea, afirmaţia de mai sus nu se bazează pe deducţii, ci pe fapte cât se poate de concrete şi demonstrabile. De exemplu, în 1981, când eram angajat ca muncitor necalificat la uzina bucureşteană *Vulcan*,[□] am solicitat Consiliului Culturii un loc de muncă în propria-mi meserie. Cu această ocazie, faimosul **Gigi Trif**, pe atunci director al Direcţiei Personal din C.C.E.S., mi-a recomandat emigrarea definitivă,[□□] iar nu mai puţin celebra **Tamara Dobrin** m-a sfătuit să urmez o facultate – în accepţia ei, cea pe care o absolvisem nefiind aşa ceva.

Dar să ne întoarcem la subiectul nostru. Judecând lucrurile retroactiv, ar trebui să conchidem că o bună parte din publicul de ieri a frecventat teatrul şi, în general, cultura din motive conjuncturale, fiindcă alte forme licite de divertisment nu prea existau şi fiindcă doar în aria ei putea întâlni o cât de vagă reflectare a existenţei şi problemelor sale.

În condiţiile în care televiziunea, radioul, presa scrisă şi cinematograful se transformaseră în instrumente de abrutizare, mistificare şi masificare, publicul doritor şi de divertisment, dar şi de rectitudine morală, şi-a aflat în acele părţi ale culturii mai puţin aservite singura modalitate de dezalienare. Cine dorea, conştient sau nu, să se apere de sminteala generală a vieţii în "societatea socialistă multilateral dezvoltată" nu-şi putea găsi o altă profilaxie decât cultura. A te cultiva, pe vremea aceea, însemna o formă de rezistenţă. A avea idei proprii însemna, din punctul de vedere al regimului, că reprezinţi un inamic potenţial, iar a le exprima cu voce tare te conducea – pentru început – la marginalizarea socială.

E de înţeles, astfel, că mulţi, foarte mulţi dintre cei care veneau la teatru o făceau pur şi simplu ca să se defuleze printr-un râs eliberator, sau ca să se regenereze moralmente în contact cu o frumuseţe şi o libertate ce lipseau cu desăvârşire din viaţa lor de zi cu zi. Se pare că mulţi dintre aceşti oameni şi-au aflat astăzi o altă supapă de siguranţă. Din moment ce ziarele pot scrie orice (şi unele dintre ele

□ Şi fiind, în acelaşi timp, membru al secţiei de Critică a Asociaţiei Oamenilor de Teatru din Instituţiile Teatrale şi Muzicale!

□□ Detaliu menţionat în memoriul meu nr. 35726/20.10.1981, adresat Suzanei Gîdea, preşedinta C.C.E.S. Cât despre Gigi Trif, un băiat nu lipsit de talente, el era, în anii din urmă, după 1989, (poate o mai fi şi-acum) corespondentul în Italia al M.T.I., agenţia oficială de presă din Ungaria.

chiar o fac), ne regăsim preocupările, simpatiile şi antipatiile în gazeta preferată. Ni le putem exprima noi înşine – şi adesea o facem – în plină stradă. Aşadar, teatrul nu mai are de jucat un rol preponderent, necum exclusiv, în exprimarea opiniilor noastre. Au apărut alte mijloace de a ne descărca emoţional, de a milita pentru sau împotriva a ceva/cuiva.

Acestea ar fi cauzele exterioare ale fenomenului. Să nu ne amăgim spunându-ne că sunt singurele. Din 1971 şi până în 1989, teatrul românesc a mers pe o pantă constant coborâtoare. Graţie unui scurt, neobişnuit şi neaşteptat moment istoric, acela al uşoarei slăbiri a şurubului ideologic din perioada 1964-1971, s-a produs o rapidă ecloziune simultană a câtorva mari talente regizorale, care au configurat şcoala românească de teatru a anilor 60, celebră în lume, definitiv intrată în istoria artei contemporane. Pe vremea aceea, critici europeni şi americani veneau la Bucureşti ca să asiste la câte o premieră. Faptul nu s-a mai repetat de atunci. Spectacole mari au mai fost de atunci, dar niciodată cu aceeaşi frecvenţă – şi parcă nici de aceeaşi amploare. La urma urmei, nu putem pretinde hazardului, sau Providenţei, sau cui vreţi dumneavoastră, să avem mereu printre noi cinci sau zece, sau douăzeci de regizori care să se numească **Penciulescu**, **Esrig**, **Ciulei**, **Pintilie**, **Şerban**, **Aureliu Manea**, **Giurchescu** – şi nici ca forţa lor creatoare să dureze veşnic. Este drept, însă, că şi vremea apariţiei lor, deceniul şapte, a constituit, alături de deceniul trei, una dintre cele mai prodigioase vârste ale secolului recent încheiat, o vreme modelatoare, când s-au creat mijloacele de expresie pe care (nu numai în teatru) le folosim şi astăzi şi le vom mai folosi, probabil, încă mult timp de acum încolo.

...Dar la fel de drept este şi că generaţiile de regizori care au urmat n-au mai fost la înălţimea acesteia. Explicaţii pot fi mai multe. Una dintre ele este neapărat aceea a presiunii ideologice tot mai accentuate, exercitate prin intermediul analfabeţilor puşi să "îndrume şi controleze". E cât se poate de limpede că numirea unei nulităţi într-un post de conducere, mai ales într-un domeniu atât de delicat, duce necesarmente, dacă nu prin altceva, măcar prin deteriorarea climatului, la rezultate dezastruoase. Când ai un ministru al culturii pe care-l cheamă **Gîdea**, nu vei mai face cultură cu sprijinul acesteia, ci în ciuda existenţei sale – şi asta, numai dacă ai tărie de caracter. Iar oameni care să posede şi talent şi tărie de caracter se găsesc rar. N-aş vrea să se înţeleagă neapărat că reciproca e la fel de valabilă, că, adică, numirea unei personalităţi din domeniul artei la direcţie e o garan-

ţie că teatrul în cauză va prospera. Din păcate, nu e obligatoriu ca lucrurile să se întâmple chiar aşa. *Teatrul Mic* din Bucureşti, de exemplu, a fost făcut una cu pământul în mai puţin de un an de către un distins om de artă (dl. **Romulus Vulpescu**, care crede nesmintit că instituţia condusă de domnia sa are de dat două reprezentaţii pe an: de Paşti şi de Crăciun) – şi nu se ştie cât timp îi va trebui ca să-şi revină.

Oricare ar fi explicaţiile, fapt e că teatrul românesc era, mai ales de la instituirea *Cîntării României* încoace, într-un declin accentuat. Oamenii de artă n-au reuşit decât în mică măsură, atâta cât le-au permis condiţiile, să ţină piept intenţiei dictatorului de a anihila cultura. Faptul că unele spectacole aveau succes nu este în mod obligatoriu şi un indicu al valorii lor. Succesul poate fi şi de scandal. Calea "şopârlelor" era, orice s-ar zice, una facilă. Chiar dacă, în condiţiile date, era un act de curaj să iei în derâdere racilele regimului, fie şi într-o formă ocolită, pe departe, "bătând şaua ca să priceapă iapa", acesta nu e chiar teatru, ci, eventual, *variété*. O atare manieră nu poate dura la infinit. După 22 Decembrie, ea a devenit desuetă de-a binelea. Se pare că acel regizor care încearcă să se folosească de un text dramatic oarecare, fără legătură cu prezentul nostru, pentru a strecura vreo aluzie la zisul prezent, nu provoacă altceva decât o sinceră plictiseală. Cine mai are poftă de apropouri, când există ziare care spun lucrurilor pe nume? Nu aceasta e metoda prin care îţi poţi găsi sau regăsi spectatorii. Să nu ne ascundem după deget: există destui actori dragi publicului, care au fost odată talentaţi, iar apoi, s-au apucat să arunce aceleaşi "cârlige", indiferent de rolul care le furniza pretextul de-a o face. Iată că vremea cârligelor şi bancurilor a cam trecut. Şi atunci?

Există o mulţime de secretariate literare mai deprinse cu făcutul cafelelor directoriale decât cu alcătuirea unui repertoriu bine gândit. Există toţi cei cărora cenzura le-a servit de minune drept alibi al propriilor neputinţe. (În treacăt fie spus, cine a văzut de curând la televiziunea naţională un spectacol de varietăţi intitulat ***Cabaret***, sau cam aşa ceva, şi-a putut da seama că, uneori, cenzura era şi ea bună la ceva, la stoparea unor imbecilităţi şi mitocănii precum cele din cuprinsul acestui spectacol.)

...Iar la întrebarea "de ce nu vine lumea la teatru", zic eu, nu există decât un răspuns: fiindcă nu avem talent. Lumea vine numai la cei care au.

Radio *Antena Bucureştilor*, emisiunea *Repere culturale*, 12 februarie 1991
Supliment literar artistic TINERETUL LIBER, 19 martie 1991, pag. 8

Concluzii provizorii

Situaţia teatrului nostru, în acest moment, este la fel de contradictorie şi deconcertantă ca şi tot restul vieţii sociale, ce se doreşte (sau se declară că s-ar dori) să fie reorganizată pe baze noi.

De unde, în primele luni ale anului trecut, teatrele s-au aflat într-o stare de veritabilă moarte clinică, odată cu debutul stagiunii '90-'91, ele au reînceput să funcţioneze. Multe dintre ele tind să-şi ajungă din urmă contemporaneitatea – şi câteva chiar reuşesc. De exemplu, multe teatre din toată ţara consideră de rigoare montarea măcar a unui text de **Matei Vişniec**, **Astaloş**, **Havel**, **Mrožek**, **Eugen Ionescu**, autori greu sau imposibil de inclus în repertoriu pe vremea fostului Consiliu al Culturii şi Educaţiei Socialiste.

Este o vreme a recuperărilor. Tot o recuperare este şi activitatea desfăşurată aici de către – mai mult sau mai puţin – celebrii regizori repatriaţi: **Ciulei**, **Giurchescu**, **Vişa**, **Adrian Lupu**, **Radu Dinulescu** şi după cum ni se promite, **Esrig**. Un gest la fel de reparator şi recuperator este şi montarea *Trilogiei* lui **Andrei Şerban** la Teatrul Naţional din Bucureşti, chiar dacă oameni avizaţi afirmă că nu mai este
acelaşi spectacol pe care el l-a creat în 1973, în America – şi aceasta, mai ales, datorită calităţii interpreţilor, în cauză fiind unii dintre cei mai buni tineri profesionişti ai unei ţări care n-a dus niciodată lipsă de mari talente actoriceşti.

S-a bătut monedă (în special, de către mulţii cronicari improvizaţi care au năpădit publicistica noastră) pe tema inexistenţei "literaturii de sertar", a acelor creaţii de talent cărora regimul trecut le-a interzis accesul la public. Aceasta, nu pentru că dramaturgii s-ar fi lăudat cu sertarele lor secrete, ci fiindcă, pur şi simplu, opinia publică se aştepta ca ele să existe şi e dezamăgită – ba chiar pătimaş-maliţioasă în dezamăgirea ei – de faptul că ele nu ies la iveală, sau sunt prea puţine. Ca şi cum n-ar fi o surpriză dintre cele mai fericite apariţia unui **Constantin Zărnescu**, unui **Matei Vişniec** şi a altor doi-trei autori talentaţi!

Cât despre dorinţa implicit exprimată a dezamăgiţilor ca exact acum, în acest moment, să apară piese (şi nu de orice calitate!) cu acţiunea plasată în luna iulie a anului 1991, trebuie reamintit că textul dramatic nu e chiar totuna cu emisiunea *Reflector*, că asemenea apariţii nu ţin numai de aşteptările publicului şi, în mare măsură, nici măcar de intenţiile autorilor. Şi că de înjghebări n-am dus noi lipsă nici până

acum (să ne amintim de faimoasa "comandă socială" invocată de Ceauşescu), ci abia că am dori să ne vedem scăpaţi de ele.

S-a vorbit mult, în presă, despre slaba frecventare a teatrelor în timpul scurs de la 22 Decembrie. Fenomenul e departe de a putea fi evocat pe scurt şi, mai ales, suprimat de la o zi la alta. A afirma că, în general, nu se mai vine la teatru este fals. Oricine poate vedea că există spectacole arhicăutate: ***Trilogia***, ***Cine are nevoie de teatru?***, ***Noaptea Regilor***, ***3 Havel***, ***Afară, în faţa uşii***, de două ori ***Visul unei nopţi de vară***, ***Deşteptarea primăverii***, ***Mincinosul***, ***Legături primejdioase***, ***Sinucigaşul***, ***Henric al IV-lea***, dar şi spectacole mai vechi, ca, de pildă, ***Zbor deasupra unui cuib de cuci***. De regulă, e vorba de spectacole directe, de un retorism nesofisticat, care spun deschis ceea ce au de spus – fără ca, prin aceasta, să devină simpliste, ci dimpotrivă şi fiind în primul rând atrăgătoare, percutante, **frumoase**, fără a avea nevoie de conotaţii extraestetice pentru a se comunica şi impune. Vremea aluziilor, a limbajului esopic, a "şopârlelor", pare să fi trecut. Spectacolul recent pus de un tânăr regizor pe un text de inspiraţie medievală, prin intermediul căruia se încearcă – foarte pe departe! – să se aducă vorba de tinerii asasinaţi în Piaţa Universităţii, în Decembrie 1989, constituie o banală cădere.

Nu mai vine lumea la teatru? Ba da, dar nu la orice spectacol. Obligat să se bazeze exclusiv pe propriile-i forţe, pe un buget mic şi pe sponsorizări, deocamdată, simbolice, teatrul recurge tot mai adesea la "arma secretă". La *striptease*. Se pare, însă, că nici acesta nu reuşeşte să rezolve problemele financiare ale unui spectacol. De pildă, într-unul dintre spectacolele bucureştene (***Ce nemaipomenită harababură!***, la *Creangă*) există un pic de aşa ceva. Şi totuşi, sala se încăpăţânează să rămână la fel de goală – ca o dovadă că la ***Troienele*** nu se vine numai pentru asta. În termeni economici, se poate spune că oferta s-a diversificat. Acum, cine are nevoie de comentariu politic n-are decât să cumpere un ziar. Poate că publicul este suprasaturat de politică. Sau poate că nu mai este acelaşi public. În orice caz, el este mai redus numericeşte.

În fond, întrebarea nu este "de ce vine atât de puţină lume la teatru", ci "cum de venea atâta lume pe vremea dictaturii". Poate, pe lângă cele spuse, că foamea de cultură din acea vreme a fost întreţinută oarecum artificial prin lipsa unor alte divertismente licite şi a dispărut odată cu diversificarea modalităţilor de petrecere a timpului liber şi, în general, cu schimbarea ritmului şi stilului nostru de viaţă. De

altfel, e cert că, pe atunci, un rol de loc neglijabil în aducerea publicului la teatru l-au avut organizatorii de spectacole, care reuşeau să realizeze încasări şi la spectacolele ce nu interesau pe nimeni, graţie "co-interesării" lor materiale, micilor şi marilor învârteli discret tolerate de direcţiunile teatrelor. Şi oricât ar suna de şocant, spectatorii mai erau aduşi şi cu sila. Ştiu din experienţă cum se umplea sala la vreun spectacol soporific cu câte o unitate militară, sau cu câte un internat de şcoală profesională, mulţumită colaborării eficiente cu diverse "foruri" şi cu diverşi "factori responsabili" – ceea ce genera o temeinică lehamite de "cultură" în mintea acestui public quasi-virgin din punct de vedere cultural.

Astăzi, acest gen de "sponsorizare", constând în încasarea forţată a preţului biletelor din banii unor oameni cărora nici prin gând nu le trecea să frecventeze un teatru (în orice caz, nu un asemenea teatru), nu mai este posibil. Publicul vine numai din proprie iniţiativă şi este surprinzător şi îmbucurător faptul că alege acele spectacole care reprezintă ceva sub aspect cultural. Ceea ce înseamnă – cel puţin, în localităţile unde se poate vorbi de existenţa unui public – că începem să avem de a face cu o competiţie adevărată, că "valorile se cern" şi se pot discerne. E trist (pentru neajutoraţii teatrelor, pentru semi-talentaţii tineri sau bătrâni proptiţi în felurite cârje administrative, care nu mai pot invoca nici măcar scuza adversităţilor de până mai ieri – a cenzurii, de exemplu), dar are avantajul de a fi adevărat. Din această selecţie naturală teatrul nu are nimic de pierdut. El este, până una-alta, aproape singurul sector al vieţii noastre sociale unde selecţia funcţionează cu efecte palpabile, graţie relaţiei nemijlocite dintre producător şi beneficiar.□

Oricât de grea ar deveni viaţa, în teatru, pentru făcătorii-de-nimic, pentru sinecuriştii eternizaţi în slujbe nesemnificative dar bine plătite, asta înseamnă că ne îndreptăm spre normalitate.

Adevărul, 19 iulie 1991

□ Şi aproape singurul sector (licit) care realiza venituri din străinătate. Şi în orice caz, singurul care făcea, pe atunci, ca, în restul lumii, despre România să se vorbească şi de bine.

Lupta împotriva calităţii

Ultimele zile au fost dintre cele mai proaste. Vreau să spun, ţara asta a avut nişte zile nenorocite. Nu sunt primele şi nici ultimele, de la un timp încoace. Dar acestea au fost proaste într-un mod deosebit, într-un mod exemplar, aş zice; merită, de aceea, să ne aplecăm asupra lor.

Dumnezeu nu bate cu parul. Ci cu inundaţii şi cu congrese ale Partidului Socialist al Muncii. În privinţa inundaţiilor, facem ce pu-tem: îngropăm morţii şi apelăm la mila publică. Mărimile donează câte zece mii de lei şi ne sugerează să le urmăm exemplul. Cu plăcere, dar unde e contul *Libertatea*? Ce-ar fi să aflăm cu această ocazie ce s-a întâmplat cu miliardul de lei şi cu valuta pe care *the stupid people* din ţară şi din străinătate le-au donat anul trecut?

În ceea ce priveşte P.S.M.-ul... asistăm cu interes. Numai aşa, ca să arătăm lumii cât de multilateral dezvoltaţi suntem şi ce dor ne e de lagărele comuniste.

Prin toamna anului trecut, **Caryl Churchill**, o scriitoare din Anglia, a comis o piesă de teatru despre ceea ce s-a numit Revoluţia română din 1989. Textul, jucat pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, a fost receptat cu oarecare jenă: prea ne spunea verde-n faţă nişte adevăruri (printre care, totuşi, se strecuraseră şi vreo două mai, ca să zic aşa, inexacte) pe care nu prea avem obiceiul să ni le mărturisim nouă înşine. În final, apărea un arhanghel Gavriil (aluzia la nostalgiile legionare ale unora dintre noi era mai mult decât transparentă) – şi toată lumea dansa Lambada.

Se pare că turista britanică avea dreptate. Arhanghelul şi-a şi făcut apariţia. Asistăm placizi la o lovitură de stat "pe şest", constând în fuzionarea iminentă a P.S.M. cu *Vatra Românească* şi cu *Partidul România Mare* şi în preluarea puterii de către partidul unic şi extremist care va rezulta. Fără zarvă, încet, dar sigur, aceste lucruri au şi început să se petreacă. Ajunge să ne gândim la locurile unde-i putem găsi pe simpatizanţii acestor grupuscule politice de şoc, puţin numeroase, dar foarte gălăgioase: în armată, poliţie, S.R.I., în Camera Deputaţilor, Senat – şi mai departe... Ce naşte din pisică şoareci mănâncă, şi până una-alta, şoarecii suntem noi, *the stupid people*. Dar, dacă dna Churchill ar fi îndrăznit să prevadă toate astea acum un an, ar fi fost huiduită, ca o denigratoare a poporului român ce ar fi fost.

...Că doar domnul preşedinte **Iliescu** ne încredinţase că partidul comunist e mort. Iar domnul preşedinte e un om onorabil, nu? Cine se opunea pe atunci organizării unui referendum naţional cu privire la scoaterea partidului comunist în afara legii? Parcă tot domnul preşedinte – sau mă înşeală memoria cumva?

Au franţujii o vorbă: *les morts que vous tuez se portent assez bien*, morţii pe care-i omorâţi o duc destul de bine. Iar **Nicolae Iorga** spunea: *cine uită nu merită*.

Să-i lăsăm, deci, pe comuniştii legionari să-şi facă mendrele – şi să nu ne mirăm de ce va mai urma.

În paginile publicaţiei *Răcnetul Carpaţilor*, aparţinând unui partid mic, dar rentabil, un domn **Groza**, care a "mirosit" că regizorul **Andrei** (sau Raul, Radu etc.) **Şerban** nu intenţionează să-şi prelungească şederea în ţara natală, se grăbeşte să preîntâmpine evenimentul. Conform datinilor strămoşeşti ale P.C.R., care ne învaţă că nimeni nu poate pleca din sânul nostru mic, dar sincer, fiindc-aşa vrea el, ci numai în calitate de "iesclus", dl. Groza îi dă cu huo. C-aşa e frumos în sat la noi: dac-a venit unul să te ajute, înjură-l la plecare. Să te ţină minte.

Trebuie să afle improvizatul gazetar de teatru unele lucruri:

Unu. Se zice că un om educat poate auzi orice. Nu şi dl. Groza, care a rezonat într-un anume fel – ce îl priveşte direct şi personal – la vorbele rostite pe şleau. Nimic nou sub soare: şi jupân Dumitrache Titircă Inimă Rea ar fi reacţionat la fel. Dar jupân Dumitrache nu scria la gazetă, în asta constă diferenţa.

E de reamintit, totuşi, pentru uzul exclusiv al dlui Groza, că în ciuda acelor vorbe şi tocmai ca o dovadă a talentului regizoral, publicul a receptat actul scenic în cauză ca pe un moment de tragism autentic, pur şi elevat. Şi nu s-a manifestat nicidecum în sensul speculat de domnia sa. Să reţină, deci, cel mai celebru cronicar dramatic de pe strada sa că fixaţiile, obsesiile, maniile care-l fac pe cel în cauză să tresară auzind o vorbă mai slobodă pe scenă sunt o problemă intimă a cui le are, iar destăinuirile, fie şi involuntare, nu sunt destinate paginii de gazetă.

Doi. Antecameră (şi nu "anticameră") de bordel nu e Teatrul Naţional decât în visele teatral-erotice ale dlui Groza. La vederea nudităţii din ***Trilogia*** lui Şerban, publicul a simţit şi s-a comportat ca într-o biserică. Şi asta, iarăşi, n-am spus-o eu pentru prima oară, dar o pot confirma. Am avut curiozitatea de a trage cu coada ochiului la vecinii

mei din public, care nu erau câtuşi de puţin nişte esteţi superrafinaţi, ci nişte tineri muncitori, ajunşi acolo, probabil, tocmai fiindcă auziseră că sunt oarece picanterii la mijloc – şi am putut vedea că nu erau întărâtaţi, ci cutremuraţi. Un sondaj de opinie în acest sens ar fi, cred, cât se poate de instructiv.

Altceva a deranjat la Naţional – şi nu pe toată lumea: competenţa şi talentul. E limpede că spectatorul deprins cu spectacolele acestui regizor nu se va mai da în vânt după ale multor alţi colegi ai săi. Prea e mare şi vizibilă diferenţa valorică. Şi e la fel de limpede că salariatele Naţionalului îmbătrânite într-un teatru de mâna a şaptea, care era această glorioasă instituţie până la venirea lui Şerban, vor găsi exigenţele regizorului repatriat de-a dreptul antiumane şi se vor duce cu jalba-n proţap până la Dumnezeu şi mai departe:□ *Auzi, tu! Opt ore de repetiţii pe zi! Şi să ai şi talent!*

Dar ce legătură poate fi între aşa-zis răposatul partid comunist şi o persoană de înaltă atitudine moral-cetăţenească precum dl. Groza?

Una singură: ambilor le displace calitatea. Fiindcă, într-o ţară unde ar fi posibilă o viaţă de calitate, adică o viaţă normală, ei n-ar avea loc. Ar dispărea de la sine.

Comunism înseamnă luptă împotriva calităţii. Cu orice mijloace.

România literară nr. 36, 5 septembrie 1991, pag. 3

România la São Paulo

Nu se întâmplă prea des ca două colective teatrale, însumând peste 120 de persoane, să întreprindă împreună un turneu intercontinental. Şi, de altfel, teatrul însuşi este o prezenţă inedită în peisajul atât de importantei Bienale de Arte Plastice de la São Paulo, aflate anul acesta la cea de a XXI-a ediţie. Performanţa, căci performanţă a

□ Cu alte cuvinte, culmea caraghioslâcului, la preşedintele ţării – ca să se plângă de …regizorul-tiran, dacă vă mai aduceţi aminte.

organizatorilor se numeşte găzduirea pentru zece zile a două trupe atât de numeroase – şi încă în condiţii destul de elegante – se datorează conjuncţiei fericite a mai multor factori, printre care trebuie neapărat enumeraţi interesul cu care este privit teatrul nostru în lume şi mai ales, interesul lui **João Galvao**, curator general al Bienalei şi spectator, anul trecut, al mai multor spectacole româneşti. Şi pe de altă parte, vizita de acum câteva luni a ex-premierului **Petre Roman** în Brazilia.

La sosire, suntem informaţi că Brazilia trece printr-o criză economică de proporţii. De proporţii este, însă, şi ţara, de proporţii este şi São Paulo, un oraş cu vreo 15 milioane de locuitori. Datoria externă a ţării este imensă, dar nici industria braziliană nu e tocmai neînsemnată. Ni se spune : "La voi, în Europa, trebuie să scormoneşti sub pământ ca să dai de fier; aici, e suficient buldozerul, zăcămintele se află la suprafaţă." Şi nu e vorba numai de fier... Ni se spune că e ţara contrastelor extreme. O putem vedea cu ochii noştri: contrastul dintre splendidul oraş cu clădiri proiectate de **Niemeyer** şi discipolii săi ca pentru uzul secolului viitor şi rarele căsuţe (sau, uneori, conace) rămase din secolul trecut, bine păstrate, rătăcite printre zgârie-nori, contrastul dintre vegetaţia tropicală şi betonul omniprezent – acestea sunt nişte încântătoare alăturări. Dar contrastul dintre vitrinele opulente şi ghemotoacele acoperite cu ziare şi cartoane de pe trotuar nu mai e de loc vesel, în clipa când realizezi că bocceluţele cu pricina sunt oameni care acolo îşi fac somnul de peste noapte – şi nu sunt puţini. În zilele când ne-am aflat acolo, salariul minim (pentru cine are o slujbă, căci şomeri sunt puzderie) tocmai fusese majorat de la 25.000 la 42.000 de cruzeiros. Adică, de la 50 la 84 de dolari S.U.A. pe lună. Iar un bilet la spectacolele noastre costă 8.000 de cruzeiros.

În prima seară a ***Trilogiei*** Naţionalului bucureştean, în sală (sau, mai exact, în uzina dezafectată pe care şi-a ales-o regizorul **Andrei Şerban** ca loc al reprezentaţiilor – şi asta, cu ocazia unei vizite de prospecţie întreprinse cu câteva luni înainte) se află mai ales personalităţi din teatru şi cultură. După ***Medeea*** – aplauze puternice. La sfârşit – aplauze interminabile şi ovaţii.□ Adeziunea publicului este mult mai franc exprimată decât la Bucureşti: chestie de temperament, probabil. Câteva spectatoare îşi şterg lacrimile. Tineretul fluieră,

□ Care au durat mai mult de 20 de minute, până când regizorul le-a cerut actorilor să se retragă în culise.

chiuie, tropăie – gradenele sunt în mare pericol. Te-ai crede pe *Maracana*, după partida în care Brazilia tocmai a devenit campioană mondială la fotbal.

În seara următoare, într-un moment când ecourile jurnalistice încă nu sunt prea numeroase, numărul spectatorilor creşte – ca dovadă că "presa" orală rămâne cea mai eficientă formă de reclamă. Creşte şi intensitatea reacţiilor publicului. În totul, e un entuziasm colectiv care pune în evidenţă sensul cel mai profund al spectacolului lui Şerban: realizarea comuniunii, reuşita demonstraţiei că, iată, starea pe care **Nietzsche** o credea dispărută odată cu stingerea tragediei greceşti, comunierea întru purificare, este posibilă şi astăzi, la sfârşitul civilizaţiei moderne. Sociologia teatrului vorbeşte despre "publicuri", ca urmare a diversificării extreme a intereselor şi nivelurilor de înţelegere ale oamenilor de azi. La ***Trilogie*** se poate vorbi întotdeauna de **un** public, care redescoperă prin intermediul ei gustul solidarităţii umane.

Reacţiile critice sunt pe măsură. Se scrie mult şi elogios. La întoarcerea dintr-un asemenea turneu, orice director de teatru este tentat să prezinte opiniei publice de acasă numai cronicile elogioase, făcându-le uitate pe celelalte. N-ar fi de loc cazul acum, deoarece, pur şi simplu, cronici nefavorabile (şi nici chiar "călduţe") nu au existat la **acest** spectacol, criticii paulistani transformându-se în zeloşii săi agenţi publicitari.

Din multiple cauze, nu numai din cele de natură organizatorică, spectacolul teatrului *Bulandra* cu ***Hamlet*** nu s-a bucurat de succes. Din nefericire, regizorul **Alexandru Tocilescu** nu a putut remodela acest spectacol, aşa cum se pare că ar fi intenţionat. În plus, chiar presupunând că organizarea ar fi fost perfectissimă, nu prea văd cum ar fi reuşit tocmai amănuntele organizatorice să-l facă pe spectatorul brazilian să priceapă un text interpretat în limba română, fără traducere la cască, durând cam patru ore. Ştiu, desigur, la fel ca toată lumea, că acest spectacol vorbit în româneşte a avut, de curând, succes în Anglia. S-ar putea, însă, ca publicul brazilian să difere întrucâtva de cel britanic... Totul e relativ... Sigur este un lucru: că, la sfârşitul reprezentaţiei cu ***Hamlet***, se mai aflau în sală doar vorbitorii de româneşte – la São Paulo locuind aproximativ 10.000 de originari din România, printre care s-au găsit, la concurenţă cu organizatorii Bienalei, admirabile gazde şi ghizi, care adesea ne-au făcut să uităm că ne despart 13.000 de kilometri de casă.

Afară, în faţa uşii, celălalt spectacol al teatrului *Bulandra*, aparţinând regizorului **Mihai Măniuţiu** (vorbit – dar şi copios cântat – tot în româneşte), a fost, în schimb, mult mai bine receptat, aducând

astfel participarea întregii trupe la o cotă onorabilă.

În ansamblu, turneul teatrelor noastre a constituit o splendidă victorie asupra spaţiului şi împrejurărilor, la care a contribuit în egală măsură prezenţa celor patru pictori şi sculptori participanţi la Bienala propriu zisă: **Gheorghe Iliescu-Călineşti**, **Ioan Aurel Mureşan**, **Mircea Popescu** şi **Marian Zidaru**.

Sunt, însă, şi împrejurări pe care nici o magie a artei nu le poate face trecute cu vederea. Imaginile TV ale "mineriadei" aduc instantaneu la punctul de îngheţ înflăcărarea localnicilor care ne adresaseră, până în acel moment, felurite propuneri de colaborare (inclusiv economică!). Iar cât despre alegaţiile potrivit cărora, la finalul ***Trilogiei*** s-ar fi petrecut scene extravagant de emoţionante – fie-mi iertat, dar, la cele două reprezentaţii la care am asistat, nu am văzut spectatoare smulgându-şi inelele din deget şi oferindu-le interpretelor, cum a afirmat una dintre acestea la conferinţa de presă de după întoarcere şi cum au consemnat, cu neştirbită încredere, unii colegi gazetari bucureşteni. Cine ştie, poate că, din locul unde mă aflam (în primul rând de bănci), nu se vedea prea bine... Oricum, îi rog pe cititorii mei să aibă în vedere că, la São Paulo, bijuteriile sunt chiar mai scumpe decât la Bucureşti şi că, în general, exaltarea sexului frumos nu prea merge până la dăruirea de aurării.

Ovaţiile rămân, în schimb, de neuitat.

Adevărul, 16 octombrie 1991

Prospero pe cruce. Făcut din plăcuţe.

În contextul general al dificultăţilor presei noastre, un tiraj confidenţial nu mai surprinde pe nimeni. Mai degrabă surprinde – plăcut – aspectul grafic elegant al unei reviste ca *Teatrul azi*, unul dintre motivele pentru care cititorul său fidel nu-i ia în nume de rău periodicitatea capricioasă şi alte mici cusururi, inevitabile în lupta (sau conlucrarea, dacă vreţi) dintre bunele intenţii şi cadrul organizatoric. Cadrul – limitativ – îl constituie, în cazul de faţă, bugetul precar acordat de Ministerul Culturii, căruia îi aparţine, minister care, la rândul său, dă cât poate… ş.a.m.d. Asta, în ce priveşte condiţiile. Ele fac ca, de pildă,

acum, la sfârşitul lui februarie 1993, să apară numărul 8-9-10/1992 al acestei reviste, cuprinzând cronici ale unor spectacole prezentate în premieră la sfârşitul lui 1991 şi începutul lui 1992.

În atari condiţii, e inevitabilă întrebarea: mai există acele spectacole? Se mai joacă ***Slugile*** (de fapt, ***Cameristele*** de **Genet**) la *Bulandra*? Dar ***Oedip*** la Constanţa? Dar ***Omul care vorbeşte singur*** la *Teatrul Inoportun* al Uniunii Teatrale din România? Dar alte spectacole ieşite în lume între octombrie 1991 şi aprilie 1992, ca ***Ionа*** şi ***Maşinăria Hamlet*** la Teatrul Naţional Bucureşti, ***Raport către o Academie***, ***Şase personaje în căutarea...*** şi ***Nepoftiţii***, sub diverse firme reprezentând UNITER? Se mai joacă ele, aceste spectacole *pentru un public popular de elită, 24 de locuri pe scaune, 6 în picioare*, vorba lui **Eugen Ionescu**?

Şi, indiferent de faptul că ele mai sunt pe afiş în momentul apariţiei cronicii, sau că semnatarul acesteia e obligat să boteze un copil gata răposat, care e valoarea lor? S-au născut vii copiii aceştia?

Nu faptul că aceste spectacole nu prea au spectatori, că nu corespund, să zicem, unui gust comun, al marelui public, te poate pune pe gânduri – ci că ele nu s-au adresat nimănui, bolboroseala şi incoerenţa nefiind acte de comunicare.

Există momente când critica încetează a mai fi o chestiune de gust şi rămâne exclusiv una de probitate gazetărească. Lucrul ăsta e valabil chiar şi pentru critica noastră de teatru, care, când nu e lecţie de compunere pentru şcoala primară, e dare de seamă funcţionărească sau reportaj monden – cu rare excepţii, numărabile pe degetele unei singure mâini. Poţi să "o scalzi" când spectacolul despre care scrii reprezintă, cât de cât, ceva. Dar să procedezi aşa atunci când el "străluceşte" prin insignifianţă înseamnă ori că eşti sărac cu duhul, ori că îl crezi astfel pe cititor.

Şi să te mai şi inflamezi (în nr. 7/1992 al aceleiaşi reviste) când un coleg de redacţie scrie că un spectacol oarecare, de care tu eşti legat printr-un anumit interes, e un eşec – e de-a dreptul interesant. Şi să-i replici băţos că n-are el de ce purta grija banilor proveniţi de la sponsorii proiectelor fumiste ale UNITER – e chiar nostim. În ce mă priveşte, ca fost funcţionar la Direcţia Teatrelor din Ministerul Culturii, cu atribuţiuni directe în domeniile *Buget, Personal, Achiziţii de texte*, nu cred că sumele primite de la alţi sponsori însumează măcar a zecea parte din subvenţia încasată de UNITER de la Direcţia Teatrelor – iar, în acest caz, e vorba de bani publici. Aşa că dl. **Victor Parhon** pe bună dreptate îi aduce în discuţie. Mai ales că încă n-am auzit de

vreun bilanţ financiar făcut public în ultimii trei ani de UNITER, care este o organizaţie profesională a oamenilor de teatru cotizanţi şi încasatoare, totodată, a unei taxe pe biletele vândute de către teatrele de stat.

Dar să ne întoarcem la orizontul senin al cronicilor publicate în numărul triplu al revistei *Teatrul azi*.

La 9 iunie 1992, a avut loc la *Bulandra* premiera cu ***Slugile***. Se pare că nu s-au dat decât două reprezentaţii. Descriind-o, **Marian Popescu** comentează, într-un târziu: *mi-e teamă că aici conceptualul a luat-o, însă, înaintea semnului scenic*.

Are dreptate să se teamă colegul meu, a fost un fiasco. Dar aş fi preferat să aflu acest amănunt din chiar cronica sa. De aceea e cronicar.

La 13 aprilie 1992, a avut loc, în festivalul *Brouhaha* de la Liverpool, premiera spectacolului ***Cartea lui Prospero*** de **Sergiu Anghel**, care este, cu mici îmbunătăţiri, ***Furtuna*** de **Shakespeare**. Spectacolul a fost jucat în engleză, cu unica excepţie a blestemelor lui Caliban, exprimate în neaoşă limbă românească. În cumpănita sa cronică, încă-studentul **Rareş Trifan** notează că finalul *în care Prospero atinge o latură christică* (care latură, dreapta sau stânga?) *este puţin fantezist*.

Chestie de accent, stimaţi ascultători ai postului de radio Erevan: lui Ivan Ivanovici nu i s-a decernat premiul Lenin, ci, mai exact, i s-a furat bicicleta. Mai exact, găselniţa lui Sergiu Anghel nu e "puţin fantezistă", ci o splendidă mostră de umor involuntar. Să faci dintr-un simbol, dintr-o adevărată siglă a Cunoaşterii umane de pe vremea Renaşterii (epocă destul de atee – sau, în orice caz, la fel ca elisabetanul însuşi, mai curând înclinată spre sincretism şi indiferentism decât spre fundamentalism), un Christ pe cruce, ăsta da, pas dincolo de sublim. Trebuie o doză zdravănă de semidoctism pentru aşa ceva…□

Noroc că dl. Anghel, autor şi regizor al spectacolului, este cadru didactic la Academia de Teatru şi de Film Bucureşti, care e a Ministerului Învăţământului…

Nepublicat

□ Nu ştiu alţii cum simt, dar mie acest Prospero îmi evocă mai degrabă mutra lui Ceauşescu făcută din "plăcuţe", pe stadion, de 23 august. Ce asociaţia naibii de idei…

Târgovişte,
capitala (temporară) a studenţilor-actori

Viaţa noastră teatrală oferă destule surprize amatorului de curiozităţi. Cea mai interesantă ciudăţenie din ultima vreme a fost, fără îndoială, splendidul festival studenţesc de la Târgovişte. Căci este o ciudăţenie organizarea în bune condiţii a unei întâlniri cu vreo 300 de participanţi din 13 ţări de pe 4 continente într-un orăşel, practic, lipsit de activitate cultural-profesionistă proprie – şi fără nici un suport financiar din partea Ministerului Culturii (reprezentat doar printr-un consilier, pe post de spectator).

Dar poate că am exagerat: la Târgovişte are loc, în fiecare an, un festival de romanţe, pentru a cărui desfăşurare Ministerul Culturii alocă sume bunicele. Pe care nu le-ar pune, în ruptul capului, la dispoziţia unor manifestări artistice majore, precum cea de faţă; asta, ca să fie clar ce anume înţelege zisul minister prin "cultură". În asemenea împrejurări, actorul **Vlad Rădescu**, principalul iniţiator al ***Întâlnirilor şcolilor şi Academiilor europene de teatru*** (titulatură păcătuind prin modestie, deoarece, după cum se vede, aici au fost mulţi şi din afara Europei), merită câteva rânduri în ***Guiness Book***.

Aflată la cea de a 3-a ediţie, ***Întâlnirea***... a fost organizată, în acest an, de către Uniunea Teatrală din România, Academia de Teatru şi Film Bucureşti şi Academia de Artă *Thalia* din Târgovişte, cu sprijinul autorităţilor locale (Prefectura, Consiliul Judeţean, Consiliul Local, Fundaţia *Târgovişte 600*), al Ministerului Tineretului şi Sportului, Ministerului Învăţământului şi al Canalului Radio România-Tineret. Şi cu aportul, *last but not least*, al câtorva sponsori, printre care TAROM, XEROX România, ROKURA şi sucursala locală a Băncii Comerciale Române.

Programul, foarte încărcat, a cuprins spectacole regizate şi interpretate de viitorii profesionişti ai scenei, demonstraţii şi ateliere de lucru conduse de profesori din Germania, Belgia, Anglia, Norvegia, S.U.A., Suedia, Ungaria, Olanda, Croaţia, Australia, Republica Moldova, Macedonia, Japonia, România – precum şi dezbateri la care au participat specialiştii prezenţi.

Un interes aparte a suscitat expozeul regizorului **David Esrig**, o adevărată legendă vie a teatrului românesc, autor al celebrului spectacol ***Nepotul lui Rameau***, din anii '70, actualmente conducător

al unei şcoli de teatru (*Athanor Akademie* din München) şi semnatar al unui recent şi ultramodern spectacol cu ***Golem***, după **Meyrink**, cu **Marin Moraru** în rolul principal. Deja itinerat în întreaga Germanie, ***Golem*** este primul spectacol multimedia din această ţară (şi nu numai), un experiment al dialogului dintre prezenţa fizică a actorului şi proiecţiile video de pe nişte enorme ecrane.

Un alt asemenea punct de interes l-a constituit întâlnirea cu **Jan Foyner** (Norvegia), preşedintele Comitetului de Formare Profesională al Institutului Internaţional de Teatru, pe tema ***De la workshop la performanţă***.

Acest festival "de lucru", care nu a decernat premii, şi-a propus o temă, un fir călăuzitor: ***Antigona, sau despre intoleranţă***. Astfel încât atelierele, exerciţiile de improvizaţie şi unele dintre spectacole au fost variaţiuni pe această temă deosebit de actuală în contemporaneitatea noastră din ce în ce mai fundamentalistă – adică violentă şi fanatică.

Lucru despre care a stat mărturie spectacolul cu ***Antigona*** de **Dušan Jovanović**, regizat de **Meta Hocevar**, al Teatrului Naţional Sloven din Ljubljana.

Chiar şi ***Băiatul-lup*** de **Shuji Terayama**, spectacol al *Kokusai Seinen Engeki Center* din Tokyo, în regia lui **Akira Wakabayashi**, se bazează pe un conflict asemănător cu cel al tragediei lui **Sofokle**.

Fără a fi "în temă" şi fără a fi realizat de către studenţi, ci de o trupă tânără şi foarte talentată, ***Chiriţa în provincie***, spectacol al cunoscutului teatru *Eugen Ionescu* din Chişinău, în regia lui **Petru Vutcărău**, cu un remarcabil **Igor Chistol** în rolul titular, a constituit un eveniment al festivalului. Spectacolul basarabenilor este un *musical* sclipitor, ritmat şi plin de culoare, jucat şi dansat cu foc pe muzica lui **Georges Bizet** şi pe fundalul scenografic al ***Capriciilor*** lui **Goya**. Este un mod de a sublinia "meridionalitatea" moldovenească – în raport cu imperiul nord-estic, care, după cum se vede, continuă să fie termen de referinţă pentru artiştii de dincolo de Prut. Nu s-ar putea spune, însă, că termenul de referinţă este invocat cu cine ştie ce simpatie; el e de regăsit mai ales în fundalul monstruos-goyesc. Şi e de înţeles de ce teatrul *Eugen Ionescu* nu e agreat de autorităţile de la Chişinău...

Dragostea celor trei portocale, feeria teatrală a lui **Carlo Gozzi** pusă în scenă de studenta ATF **Nona Ciobanu** la *Teatrul Mic* din Bucureşti, spectacol distins cu premii la alte două recente festiva-

luri, a constituit încă o surpriză plăcută pentru publicul de la Târgoviş-te. Trupa, compusă din actori tineri (**Liliana Pană**, **Ionuţ Pohariu**, **Lucian Ifrim**, **Iulian Bălţătescu** ş.a.), ajutată de o scenografie splendid-imaginativă, reuşeşte să creeze o atmosferă cu totul particu-lară – făcută din fantasmele unei minţi inocente, de copil. Surpriza constă în a vedea că basmul lui Gozzi poate ocaziona o adevărată revărsare de forţă comică.

La Târgovişte au putut fi admiraţi tineri actori mai mult sau mai puţin talentaţi, mai mult sau mai puţin îmbrăcaţi – dar, cu toţii, foarte convinşi de ceea ce fac. Cea mai nostimă amintire rămâne, însă, una din afara festivalului propriu zis, cea a trei foarte atrăgătoare participante, din S.U.A., Japonia şi Anglia, jucând expert o sârbă autohtonă, într-o seară cu acompaniament folcloric oferită de gazde...

România literară nr. 18, 10 mai 1995, pag. 16

Telegrame de la F.U.T.E.

Cel de al IV-lea Festival al Uniunii Teatrelor din Europa a în-ceput la 17 octombrie, cu o întârziere de două ore, cauzată de unele dificultăţi tehnice ale montării decorurilor spectacolului inaugural. S-ar putea spune, însă, că festivalul a început, de fapt, cu câteva ceasuri înaintea acestui incident minor, care a provocat nervozitatea publicu-lui, prin terminarea lucrărilor de reconstrucţie (termenul nu este exa-gerat) a carosabilului şi trotuarelor din preajma sălii *Izvor* a teatrului *Bulandra*, operaţiune executată în mai puţin de o săptămână, într-un ritm şi la un nivel de calitate cu care noi, bucureştenii, nu prea suntem obişnuiţi.

Festivalul a fost deschis de *Piccolo Teatro* din Milano, cu ***Insula sclavilor*** de **Marivaux**, în regia lui **Giorgio Strehler**, nume considerat, alături de cel al lui Brook şi alte patru-cinci, drept unul din-tre cele mai importante în istoria teatrului universal din ultima jumăta-te de secol. De o vârstă cu teatrul *Bulandra* (fiinţând, adică, din 1947), *Piccolo Teatro* a prezentat lumii câteva mari spectacole, în general, re-gizate de Strehler; printre acestea, mai multe montări Brecht, Goldoni, Cehov, Gorki, Goethe. Unele dintre ele (ca, de exemplu, ***Omul cel bun din Sechuan*** sau ***Švejk în al doilea război mondial***) sunt

unanim considerate, de atunci, drept viziuni de referinţă.

Insula sclavilor nu pare să fie tocmai una dintre acestea. Poate că impresia este dată mai ales de textul lui Marivaux, autor din Secolul Galant şi al Luminilor mai deprins cu zugrăvirea necazurilor trecătoare ale unor graţioşi îndrăgostiţi decât cu a contradicţiilor sociale, pe care încearcă să le evoce în această piesă. Textul său este o fabulă naivă despre necesitatea păcii sociale, influenţată de militantismul filosofilor precursori ai Revoluţiei de la 1789.

Recitalul dat de **Pamela Villoresi**, în rolul cameristei care inversează poziţia socială cu stăpâna sa, constituie partea rezistentă a acestui spectacol, aflată mult deasupra prestaţiei celorlalţi patru parteneri.

Lista spectacolelor ce au fost şi urmează să fie prezentate publicului bucureştean, în cadrul actualului festival, degajă, în general, o impresie de soliditate, de teatru de repertoriu, făcut cu predilecţie din titluri consacrate. Ea mai cuprinde Shakespeare, Molière, Büchner, Cehov, Euripide, Pirandello, Beckett.

Printre puţinele titluri (relativ) necunoscute publicului nostru se află ***Stele în lumina dimineţii*** de **Alexandr Galin** şi ***Gaudeamus*** de **Serghei Kaleghin**. Ambele spectacole vor fi prezentate de *Malîi Teatr* din Sankt Petersburg, Rusia, în regia lui **Lev Dodin**. Dacă încă nu ştim mare lucru despre valoarea lor artistică, am aflat, în schimb, ceva despre onorariul ce va fi plătit lui *Malîi Teatr* în contul lor (spectacolele Festivalelor U.T.E. beneficiază de onorarii achitate de către organizatori). În cazul celebrului teatru petersburghez, acesta va fi de 18.000 de mărci germane, plătibile, la cererea sa, în două conturi diferite din Elveţia. Să fie băncile ruseşti atât de nesigure încât să nu li se poată încredinţa o asemenea sumă?

Cu toate greutăţile sale financiare de loc neglijabile, festivalul continuă, atrăgând un public extrem de interesat. ***Sfârşit de partidă*** de **Samuel Beckett**, text emblematic pentru spiritualitatea sfârşitului de eră şi de civilizaţie care este epoca noastră, este pus de **Peter Palitzsch**, la *Berliner Ensemble* (căruia îi e, de altfel, director), într-o manieră fidelă sensului, însă lipsită de strălucirea histrionică familiară publicului bucureştean. Personajele-măşti de aici sugeră foarte mult prin însuşi aspectul lor: de pildă, un Hamm, interpretat *con brio* de **Volker Spengler** – ce nume predestinat pentru acest text! – redus la esenţa imobilităţii şi neputinţei prin împachetarea jumătăţii sale infe-

rioare în chip de mumie.

Urmează ***Woyzeck*** de **Georg Büchner**, oferit de *Bulandra*, teatrul-gazdă, la sala *Toma Caragiu*. La fel ca şi ***Sfârşit de partidă***, textul genialului copil-minune german este, pe cât de important pentru istoria teatrului şi a culturii europene, în genere, pe atât de incitant. Deşi a fost scris acum 160 de ani, ***Woyzeck*** continuă să rămână un text deosebit de actual, ba chiar s-ar putea spune că devine din ce în ce mai actual, pentru că ne vorbeşte despre omul-obiect, despre omul-obiect-manipulat fără menajamente de către Societate.

Prezentat în premieră la 26 octombrie, acest ***Woyzeck*** regizat de **Gábor Tompa** propune o viziune sumbră, aproape lipsită de speranţă, a condiţiei umane în ambianţa specifică unei societăţi civilizate, "ordonate" (care înţelege prin "ordine" disciplina cazonă) – a se citi "totalitare". Woyzeck, omul aflat pe treapta cea mai de jos a scării sociale, este tratat ca un animal de toţi cei aflaţi deasupra. Regizorul pune accentul pe umanitatea omului mărunt, a "ultimului dintre oameni", care contrastează cu insensibilitatea şi indiferenţa de roboţi a celor din jurul său. **Mihai Constantin**, protagonistul acestei montări, creează un personaj de un firesc particular şi ataşant, de om din popor rămas unic depozitar al valorilor bunului simţ. În rolul mamei copilului său, **Oana Pellea** reuşeşte o creaţie memorabilă, făcând din "femeia fără inimă" a unor montări mai vechi o altă victimă a sistemului şi condiţiilor sociale. În actuala punere în scenă, este imposibil să vezi în ea altceva decât o vinovată fără vină, victimă a fatalităţii sociale.

Spectacolul lui Tompa ne restituie un Büchner al romantismului social, un Büchner categoric de stânga – lucru care, pe noi, cei abia scăpaţi de consecinţele totalitare ale unui asemenea romantism, ne poate pune pe gânduri.□

□ Este perfect adevărat că Woyzeck suferă, aşa cum se poate vedea aici – dar, ca să rămânem cu minţile la locul lor, trebuie să ne amintim că, **întotdeauna** când are ocazia, el se răzbună într-un mod fioros. Pe absolut toată lumea. Prima grijă a lui Woyzeck cel lipsit de drepturi şi libertăţi, atunci când pune mâna pe putere, este să interzică, să desfiinţeze toate drepturile şi libertăţile **celor-lalţi**. Noi, cei din România, o ştim bine. Nouă, Woyzeck ne-a fost Iubit Conducător. (Similitudinile sunt teribile: n-a fost şi copilul acela cam nătâng, Ceauşescu al nostru din Scorniceşti, un biet ucenic exploatat, n-a protestat şi el cu cuţitul, în adolescenţă, exact ca personajul lui Büchner?) E bine să nu uităm nici o clipă că, la maturitate, cu un pic de şansă, fostul adolescent Woyzeck se transformă în Ubu Rege. Iar a fi democrat, în anul 2001, înseamnă să te preocupe bunăstarea lui Woyzeck, dar şi ideea de a nu-i permite să se transforme în

Spectacolul trupei de la *Odéon – Théâtre de l'Europe* din Paris, cu ***Zadarnicele chinuri ale dragostei*** de **Shakespeare**, în regia lui **Laurent Pelly**, a constituit o surpriză dintre cele mai plăcute. Păstrând unele caracteristici definitorii ale marilor teatre franceze de repertoriu (dicţiune impecabilă, respect arătat cuvântului), punerea în scenă a lui Pelly adaugă acestora o apreciabilă doză de vitalitate ludic-adolescentină şi un deosebit simţ al umorului, cu care Shakespeare însuşi s-ar fi declarat, probabil, de acord. Complicatele încurcături comice ale acţiunii şi neîntrerupta acrobaţie lexicală a versurilor iau, aici, formele dezinhibate ale sărbătorii populare şi umorului absurd contemporan – inspirate de **Lewis Caroll**, după cum declara regizorul.

Spectacolul parizian este unul extrem de ritmat şi de complex, uzând fără reţineri, însă cu rost, de, practic, toate mijloacele tehnic-expresive ale scenei, de la o scenografie foarte diversă în simplitatea ei aparentă (e surprinzătoare promptitudinea cu care scenografa **Chantal Thomas** s-a adaptat multiplelor posibilităţi tehnice ale scenei mari a Naţionalului bucureştean, folosindu-le într-un mod mai decis decât majoritatea celor care au avut de-a face cu ele până acum), la o lumină de scenă elaborată şi elocventă şi la un desen al mişcării delectabil şi alegru.

Cât despre actori (care s-au dovedit, printre altele, şi buni cântăreţi, la un nivel nu prea diferit de cel al corului *Madrigal*, de exemplu), tot ce se poate spune este că ei au dat pe deplin impresia unei echipe alcătuite din personalităţi distincte, puternice, pe care memoria spectatorului le reţine cu uşurinţă: **Gilles Arbona**, **Nathalie Bensard**, **Charlotte Clamens**, **Pierre Bériau**, **Pascal Elso**, **Claude Leveque**, **Magali Magne** şi alţii, printre care şi tânărul regizor.

Agenţia *ARPRESS*, 17, 21, 27, 30 octombrie 1995

132

Ubu. Căci bietul Caliban, să ne amintim şi de el, ce grijă are el *vis à vis* de Prospero? "Arde-i cărţile!" De aceea, vin şi zic: este intolerabilă oprimarea lui Caliban şi a lui Woyzeck, dar accesul lor la putere ar însemna intrarea fără întoarcere într-un nou Ev Mediu. Sau, cu un pic de ghinion pentru planeta Pământ, începutul sfârşitului nuclear. Aviz amatorilor de romantism socio-politic.

133

Dinu Cernescu:
Voi face film când se va putea face, dacă voi mai fi în viaţă

Numele său este astăzi cunoscut criticilor şi ziariştilor din câteva ţări, iar publicul din România, Iugoslavia, Danemarca, Franţa umple sălile la fiecare din spectacolele sale. A pus în scenă piese de **Ibsen**, **Ghelderode**, **Blaga** şi **Shakespeare**; preferinţele sale par a se îndrepta către texte devenite clasice, cărora le insuflă o nouă viaţă, inedită şi surprinzătoare de fiecare dată.

- Care dintre spectacolele dumneavoastră vă reprezintă în cel mai înalt grad, pe care îl consideraţi ca fiind cel mai specific "spectacol Cernescu"?

- ***Viziuni flamande*** *de* **Michel de Ghelderode**, *de la teatrul* Nottara, *din 1967. Îl socotesc important în cariera mea pentru că a fost, poate, primul în care îmi defineam în mod practic ceea ce cred despre teatru – şi pentru prezenţa în distribuţie a lui* **Ştefan Iordache** *şi a lui* **Ştefan Radof**, *actori care reprezintă pentru mine un tip ideal, cu care am ajuns la o perfectă înţelegere profesională.* ***Viziuni flaman-de*** *mai reprezintă pentru mine şi o verificare pe plan internaţional, fiindcă acest spectacol a fost în câteva serioase turnee: la Nancy, Paris, Copenhaga, Helsinki, Holstebro şi Belgrad. Mai sunt legat de el şi prin aceea că, în locurile unde l-am prezentat, am fost obligaţi de împrejurări să-l jucăm în spaţii total diferite, unde raportul dintre spectacol şi spectatori era de fiecare dată altul, descoperind cu aceste ocazii bucuria unei noi relaţii cu publicul. Sunt foarte legat şi de spectacolul cu* ***Măsură pentru măsură***, *de la teatrul* Giuleşti, *în care m-am întâlnit pentru prima oară cu* **Shakespeare** *(şi i-am rămas fidel), spectacol care mi-a pus pentru prima oară probleme deosebite ale descifrării textului, ale folosirii unui spaţiu de joc aparent gol (formulă căreia i-am rămas, de asemenea, fidel), în care o parte dintre actorii de la* Giuleşti *realizează roluri deosebite. De fapt, ar fi nedrept din partea mea să nu spun că sunt tot atât de legat şi de spectacolele cu* ***Matca*** *de* **Marin Sorescu**, *de la* Teatrul Mic, *de* ***Hamlet*** *şi de* ***Timon din Atena***, *ultimele două – făcute la* Nottara.

- Sunt de părere că arta – atunci când poate fi numită Artă – este în orice caz educativă, fie că artistul a pornit de la intenţia de a se ex-

prima pe sine, apreciind că "cine vrea să transmită un mesaj n-are decât să folosească telegraful", fie că este vorba de un obstinat al discursului. Distincţia este întrucâtva forţată, deoarece ambele intenţii coexistă, de regulă, în produsul artistic. Totuşi, pe care dintre ele aţi pus accentul? Vă consideraţi o personalitate confesivă, sau una retorică?

- *Nu ştiu cine a spus vorba cu telegraful, dar nu sunt de acord cu ea. În toate spectacolele mele, m-am străduit să transmit un mesaj contemporanilor mei, considerând că aceasta este obligaţia elementară a unui artist implicat în viaţa societăţii. Implicit, cred că munca mea este confesivă, pentru că regizorul trebuie să surprindă cu o clipă mai devreme decât contemporanii săi problemele actualităţii şi să le comunice; iar atunci când este vorba de "rele sociale", să le denunţe. Cred că, în felul acesta, orice regizor îşi aduce contribuţia la viaţa socială a ţării în care trăieşte.*

- Fişa dumneavoastră de activitate cuprinde mult Shakespeare. Opera elisabetanului este atât de complexă şi de completă încât oricare spectator are şansa de a se regăsi în ea. Totuşi, astăzi, pentru a înţelege pe deplin un spectacol Shakespeare, e nevoie să fi citit **Montaigne** şi **Jan Kott**, să fi auzit despre **Platon**, despre neoplatonismul florentin, despre ceilalţi dramaturgi elisabetani – şi despre câţi alţii… Mai e loc, în aceste condiţii, pentru o "largă adresabilitate"?

- *Sigur că pentru a pune în scenă un autor important e nevoie să citeşti mult şi să îţi faci o vastă documentare. Dar cultura devine o cursă, o piedică prin ea însăşi numai la acei "creatori" lipsiţi de talent care văd în cultură un scop în sine. Cultura este, după părerea mea, o lupă, un microscop, dacă vreţi, un instrument cu care se pot face disecţii social-politice mai complete şi mai profunde. Pentru un om de talent, cultura nu poate fi o piedică, ci o trambulină.*

- Teatrul modern a făcut eforturi disperate (v. *Living Theatre*) pentru a regăsi un climat de comuniune cu publicul precum acela al teatrului grec, de pildă. Extrema diversificare a publicului face tot mai dificilă receptarea actului artistic. În afară de *datum*-ul său senzorial, pe ce mai poate miza teatrul pentru a-şi menţine publicul?

- *Ca să-şi menţină publicul, teatrul nu are nevoie decât de un singur lucru: să fie bun, de o reală şi tulburătoare calitate. Un spectacol bun este implicit un fapt important, care trebuie să producă un şoc asupra spectatorilor. Un singur lucru este periculos în teatru:* indiferenţa*. Cei de pe scenă "cu ale lor", noi, cei din sală, "cu ale noastre". Acesta este teatrul pe care în mod plastic îl numea* **Peter Brook** *"teatru mortal". Este teatrul care nu aduce, nu comunică nimic.*

- Trei milioane de spectatori reprezintă, cred, o tentaţie mult mai mare decât trei mii. Ce vă desparte de cinematograf?

- Multe – şi totodată, foarte puţine. Când pun în scenă un "scenariu de Shakespeare", el nu mai trece prin nenumăratele aprobări, vizionări şi opinii ale diferitelor case de filme şi ale lucrătorilor acestora. Dintre care, unii... Doresc foarte mult să fac film şi sper că tânăra generaţie de cineaşti, din rândul cărora admir pe foarte mulţi, va şti să aducă un climat realmente creator şi în cinematografie (climat pe care noi îl avem în teatru) şi atunci, dacă voi mai fi în viaţă când se va întâmpla acest lucru, voi face şi eu filme.

- Ce credeţi despre felul în care se raportează dramaturgia la dinamismul actualităţii noastre? Către creaţia căruia dintre autorii noştri vă simţiţi atras?

- Dramaturgia noastră se raportează la dinamismul actualităţii noastre cât şi cum poate şi ea. Cât o lasă talentul şi cinstea dramaturgilor. Din păcate, mulţi dramaturgi vor să li se joace piesele cu orice preţ şi... primul compromis a fost făcut. Panta compromisurilor este atât de uşoară, dar şi de înşelătoare... Admir foarte mult piesa ***A cincea lebădă*** *a lui* **Paul Everac***, pe care o consider, poate, cea mai adevărată din câte am citit în ultimii zece ani.*

- Către ce tindeţi în viitorul dumneavoastră spectacol?

- Doresc să-mi perfecţionez şi să-mi duc mai departe modul de a gândi teatrul şi de a privi societatea contemporană mie. Adică să rămân eu însumi.

Orizont, nr. 39, 28 septembrie 1978, pag. 6

Liliana Tomescu:
Publicul e o mare necunoscută

A condensa în spaţiul unei scurte convorbiri multele şi feluritele impresii lăsate de o atât de bogată carieră nu este un lucru tocmai la îndemână pentru intervievat. Şi nici pentru reporter nu e prea simplu să aleagă din mulţimea de posibilităţi întrebările cele mai adecvate unei personalităţi care se numeşte **Liliana Tomescu**. În ultimii ani, pentru spectatorul mediu, numele ei ajunsese sinonim cu ***Adio, Charlie***.

- Câte reprezentaţii a avut ***Adio, Charlie***?
- *Vreo şapte sute. Până la urmă, a fost scos de pe afiş la insistenţele mele. Spectacolul mergea, nu se degradase, ci dimpotrivă, dar eu simţeam că mă transform într-un mecanism, jucându-l în continuare. Ce e prea mult strică…*
- Se poate opune ceva unei asemenea mecanizări?
- *Sigur că da. Spontaneitatea actorului. A actorului care simte că are o datorie faţă de public. Atâta timp cât o simte, e-n regulă. Altfel, e mai bine să renunţe.*
- Cifra asta, de şapte sute de reprezentaţii, îmi pare un record pe măsura simpatiei cu care vă înconjoară publicul. Păcat, totuşi, că numai un text ca acesta, "uşor", deconectant, poate realiza o astfel de performanţă.
- *Nu sunt de acord. Am jucat în* ***Schimbul*** *de* **Claudel***, o piesă gravă, pretenţioasă, care a ajuns şi ea la două sute de reprezentaţii. În meseria noastră, surprizele sunt întotdeauna posibile. Ele îi şi dau farmecul, nu? Îmi amintesc că, pe vremea când era director* **George Vraca***, l-am întrebat odată ce îl nelinişteşte în legătură cu spectacolul pe care-l aveam în repetiţii. Nu prea părea în apele lui. Piesa era de Shakespeare, actorii – unul şi unul, regizorul – un nume de prestigiu… şi totuşi, Vraca nu era dinainte convins de succes. Publicul rămâne o mare necunoscută, cu reacţii destul de imprevizibile. Uite, acum jucăm* ***Cinci romane de amor****, un spectacol pe texte de* **Teodor Mazilu***. Este un autor mai degrabă dificil, cred eu. Am avut succes cu spectacolul ăsta nu atât la sediu, în prezenţa unui public oarecum constant, relativ obişnuit şi cu noi şi cu Mazilu, cât în turneele prin provincie, ai căror spectatori s-au dovedit mult mai receptivi.*
- Jucaţi, în momentul de faţă, în ***Idioata***, ***Scoica de lemn***, ***Cinci romane de amor***. Sunteţi o interpretă de comedie?
- *Am avut o carieră împărţită aproape în mod egal între comedie şi dramă. Vă pot cita* ***Pygmalion****, dar şi* ***Fraţii Karamazov****, sau* ***Echilibru fragil*** *de* **Albee***.*
- În ce măsură poate contribui schimbarea de registru la a-l transforma pe interpret în "actor total"?
- *Un actor devine "total" cucerind mereu noi teritorii interioare, mai mult decât cântând, dansând etc. Dar, mai înainte de orice, actoria este o artă a cuvântului – şi aspectul ăsta mi se pare tot mai neglijat.*
- Consider o pierdere faptul că regizorii nu v-au mai oferit de mult roluri în film.

- *Îmi pare rău numai pentru că n-am mai avut de mult ocazia să mă văd pe ecran, ca să mă pot aprecia într-un mod detaşat. Aş fi vrut să pot fi, odată, cândva, propriul meu critic.*□

Nepublicat

Gheorghe Dinică:
Sensul meseriei noastre este succesul

Gheorghe Dinică pare astăzi mai în formă decât oricând – deşi, de la ***Noaptea Regilor***, spectacolul lui **Andrei Şerban**, nu s-ar zice că a mai avut parte de roluri pe măsura sa. Repetă, însă, împreună cu **Radu Beligan** şi alte câteva nume mari (cu cel puţin jumătate dintre marile nume actoriceşti ale momentului, zic eu), în ***Azilul de noapte***, pe care-l montează **Ion Cojar** la Naţionalul bucureştean. Mi-am început interviul prezentându-i ancheta ***Sertarele memoriei***, care poate fi regăsită în volumul de faţă.

□ Acest interviu, comandat de revista *Teatrul* şi realizat la 17 aprilie 1980, nu a mai fost publicat, deoarece, la foarte scurt timp după predare, Liliana Tomescu a plecat într-un voiaj în Danemarca. "Uzanţele" vremii prescriau ca, atâta timp cât persoana în cauză nu se afla pe teritoriu românesc, materialul să aştepte cuminte, în sertar (cine s-a fript cu ciorbă suflă şi-n iaurt). Iar pentru cine nu ştie, amintesc că, în R.S.R., numele unuia plecat definitiv era *nomina odiosa* şi nu mai putea fi pomenit în nici un context. (Redescopăr acum, cu aceeaşi stupoare ca şi prima oară, în volumul de cronici ***Teatrul nostru cel de toate zilele*** de **Mira Iosif** – editura *Eminescu*, 1979, că din cronica la celebrul ***Rege Lear*** pus în scenă de **Radu Penciulescu** lipseşte tocmai numele regizorului, care între timp devenise cetăţean al Suediei. Şi asta, desigur, nu fiindcă aşa a vrut autoarea volumului – care, la trei ani după publicarea acestuia, sătulă de "indicaţii preţioase" şi de antisemitismul feroce, quasi-oficial, al revistei *Săptămâna*, a "rămas" în Belgia, ci fiindcă aşa au dictat "forurile".) Adevăru-i că nici Liliana Tomescu nu s-a mai întors, spre regretul publicului şi al semnatarului acestor rânduri. Dar, să nu uit, la sfârşitul întrevederii noastre, ea a făcut un gest neapărat menţionabil: l-a sfătuit pe tânărul gazetar care eram să nu publice interviul decât după întoarcerea sa. Mai târziu am realizat că o făcuse ca să nu ne pricinuiască, mie şi revistei cu care colaboram, necazuri, lucru pentru care i-am fost recunoscător. Oricum, în ce mă priveşte, pe vremea aceea, aveam destule, iar o asemenea "lipsă de vigilenţă" n-ar fi făcut decât să le pună capac.

- Ia te uită… Îşi mai aduce lumea aminte de noi… Sunt surprins, vă rog să mă credeţi, sunt mişcat.
- Ca om care am văzut ***Nepotul lui Rameau***, prin 1970, pot spune că aş fi surprins dacă lumea nu şi-ar aminti de el – şi de dumneavoastră. Spuneţi-mi, maestre, trio-ul **Moraru**-**Dinică**-**Esrig** de când datează? De la ***Nepotul***?
- *Nu.* Marin Moraru *şi cu mine am jucat la Teatrul de Comedie, în mai multe spectacole faimoase:* ***Umbra***, ***Troilus şi Cresida*** *– în regia lui* David Esrig, ***Rinocerii***, *pus de* **Lucian Giurchescu***… Era o trupă mare acolo –* **Radu Beligan**, **Ion Lucian**, **Amza Pellea**, **Sanda Toma**, **Vasilica Tastaman**, **Stela Popescu**, **Mihai Pălădescu**, **Mircea Albulescu** *– chiar dacă mulţi eram foarte tineri pe atunci. Am fost în turneu la Paris, am jucat la* Teatrul Naţiunilor *şi am avut un foarte mare succes. Am reuşit să atragem atenţia criticii franceze, am avut o mulţime de cronici entuziaste. Până atunci, nu-şi prea făcuseră apariţia pe acolo multe spectacole venind din ţările estice. Iar pentru* ***Nepotul lui Rameau*** *au venit mai mulţi critici din Vest la Bucureşti. Cred că era prima oară când se întâmpla aşa ceva, să vină un american, de exemplu, de la el de-acasă, să vadă un spectacol la sala* Izvor*.*
- Ar fi prea mult dacă am spune că şcoala românească de teatru era, în anii '60, cea mai interesantă din lume?
- *Nu ştiu dacă din lume, dar din Europa, în orice caz, da. Era. Poate că asta se datora şi uşoarei "slăbiri a şurubului" de după 1962, dar sigur este că în acel moment erau în plină activitate* **Liviu Ciulei**, **Lucian Pintilie**, **David Esrig**, **Radu Penciulescu**, **Lucian Giurchescu***, iar tânărul* **Andrei Şerban** *de-abia debuta ca regizor. Faptul că toţi aceştia au existat simultan e o chestie care nu ţine de politic şi de social, ci de altceva, care ne depăşeşte pe noi, oamenii… Şi mai erau încă vreo cinci-şase, care, într-un moment sau altul, s-au dovedit la fel de buni ca şi cei pe care vi i-am înşirat. Iar în ce-i priveşte pe actori, vedeţi, când cu turneul nostru la Paris, publicul a fost impresionat şi de faptul că noi eram o echipă şi nu o trupă compusă dintr-o vedetă sau două plus vreo zece-cincisprezece "utilităţi" – ci din zece-cincisprezece actori de valori foarte apropiate, iar aceste valori nu erau chiar mici. Or, asta înseamnă că regizorul a avut, într-adevăr, de unde alege.*
- Nu s-a întâmplat ceva asemănător după 1989?
- *Nu. Anii '90 nu seamănă cu anii '60. Ceea ce s-a petrecut prin '60 a fost posibil pentru că mai erau în viaţă o serie de mari personalităţi care înnebuniseră lumea încă dinainte de al doilea război*

mondial. Pe de altă parte, autorităţile mai aveau, aşa, un pic de jenă. Nu puteau comanda ca la armată unui **Calboreanu**, *unui* **Bălţăţeanu**, *unei* **Lucia Sturdza Bulandra**. *Nici măcar cu* **Zaharia Stancu** *nu-şi permiteau. Atunci când multe dintre personalităţile acelei generaţii au îmbătrânit şi s-au retras, s-au putut aplica şi în teatru ideile de "revoluţie culturală" chinezească ale lui* **Ceauşescu**, *din 1971, iar asta a deschis drumul mediocrităţilor şi impostorului.*

- Vreţi să spuneţi că existenţa marilor personalităţi garantează democraţia?

- *Cred că da.*

- Dar au mai fost spectacole mari şi după "tezele de la Mangalia", din 1971…

- *Sigur că da. Dar acestea au fost întâmplări foarte rare. Pe când, înainte de '71, ele erau frecvente la Bucureşti – şi în ţară. La Iaşi, la Cluj, la Târgu Mureş… Noi, prinşi cu munca – mă refer la epoca* ***Nepotului lui Rameau****, a cărui pregătire a durat doi ani – nu stăteam să ne întrebăm cum de este posibil. Ştiam doar că lucrăm şi că nu ne deranjează nimeni.*

- Cum s-a născut acest spectacol?

- *Spectacolele lui Esrig au avut întotdeauna o gestaţie îndelungată. Pe acesta l-am început ca angajaţi ai* Teatrului de Comedie*, toţi trei – şi l-am terminat la* Bulandra*. Ideea de a-l pune în scenă a fost, bineînţeles, a lui Esrig. Se baza pe traducerea unui mare poet,* **Gellu Naum***. A, v-aş putea spune că textul a mai fost pus în scenă, cu câţiva ani înaintea noastră, la Paris. Dar spectacolul francezilor era unul absolut static, în care cele două personaje nu făceau altceva decât să discute la o masă de cafenea. Ce se întâmpla în cazul nostru era puţin mai altfel. La asta au mai contribuit cel puţin doi oameni de teatru, ca mânuitori ai celebrelor oglinzi. Unul era* **Petrică Ionescu**, *binecunoscut mai târziu în Europa ca regizor de teatru şi de operă, actualmente, director artistic al* Disneyland*-ului din Franţa, iar celălalt,* **Nicky Wolcz**, *este de mult regizor în Germania.*

- Care ar fi spectacolul românesc pe care l-aţi lua cu dumneavoastră, să zicem, pe o insulă pustie?

- *Pe ale mele! Ce să vă spun, pe atunci erau două trupe mari, cea de la* Municipal*, căreia doamna Bulandra îi ridicase ştacheta foarte sus, la un mare nivel de profesionalism, şi cea de la* Comedie*, unde ne strânsesem 32 de tineri plini de dorinţa de a lucra, de a juca – şi ieşeau scântei! A fost o perioadă fericită de zece ani, care pentru mine este inexplicabilă, când mă gândesc la "cerinţele ideologice"… sau la*

nivelul de trai… După aceea, lucrurile au început să se degradeze. S-a degradat şi teatrul…

- Dar, după 1989, nu au fost atâtea evenimente teatrale?

- *Ca să fiu foarte sincer, nu prea am avut timp să le văd, nici măcar pe cele din Bucureşti. Printre puţinele pe care le-am văzut, au fost spectacolele de la Craiova, ale lui* **Silviu Purcărete**, *care sunt un moment al teatrului românesc, unul foarte interesant.*

- Sunteţi perceput ca un interpret de comedie. Care e opinia dumneavoastră în legătură cu asta?

- *Nu cred că sunt aşa ceva. Există actori născuţi pentru comedie, cum a fost* **Grigore Vasiliu Birlic**, *care n-ar fi putut juca nicicum un rol tragic, fiindcă publicul începea să zâmbească de cum îl vedea, dar eu n-am fost genul ăsta. Aş zice mai curând că sunt un interpret de roluri tragicomice. E mai mult o întâmplare faptul că am jucat în special roluri comice.*

- Există o anumită stereotipie în gândirea regizorilor, în ce vă priveşte*?*

- *Sigur. Şi mai există comoditatea. E mai uşor să mergi la un lucru deja verificat.*

- Cred că asta se referă mai ales la rolurile dumneavoastră din cinema.

- *Da, se poate spune. Pe urmă, ar mai fi ceva. A fost o perioadă când se scriau scenarii absolut cretine…*

- Aprobate de "foruri"…

- *În asemenea, filme, cu scenarii conform "indicaţiilor", nu puteai să-ţi doreşti decât roluri negative, pentru că erau mai bogate, mai pline de posibilităţi pentru actor.*

- Le-aţi dorit – sau vi le-au dat regizorii?

- *Mi le-au dat, iar mie nici nu mi-a părut rău. Faţa mea era mai "tăiată", mai dură, mai "negativă", mai gangsterească, după criteriile lor, o faţă care nu prea invită, cum să vă spun, la optimism. Era clar că n-o să joc roluri de secretar de partid pe întreprindere.*

- Sunteţi un mare actor de comedie. Cu personalitate proprie. **Jean Lefevre**, un coleg al dumneavoastră din Franţa, spunea odată: *Nu există nimic mai frumos pe lume decât o sală plină care crapă de râs*.

- *Cam aşa e. Sensul meseriei noastre este succesul la public. Domnul acela ştia ce spune.*

Privirea nr. 109, 18 februarie 1998, pag. 32-33

Scurtă anchetă – 1996

1. **Care este cel mai bun spectacol românesc văzut vreodată de dumneavoastră?**
2. **Dar în ultimii şapte ani?**
3. **Dar în ultima stagiune?**

Răspunsuri:

***** Prof. univ. dr. **Ileana Berlogea**, Academia de Teatru şi Film Bucureşti:
1. ***Trilogia antică***, în regia lui Andrei Şerban, la *Teatrul Naţional Bucureşti*, în 1990.
2. Acelaşi.
3. ***Danaidele***, în regia lui Silviu Purcărete, la *Teatrul Naţional Craiova*.

*** Valentin Silvestru**, critic de teatru:
1. ***Danton*** de Camil Petrescu, în regia lui Horea Popescu, la *Teatrul Naţional Bucureşti*, în 1972.
2. ***Danaidele***, Silviu Purcărete, la *Teatrul Naţional Craiova*, în 1995.
3. ***Chira Chiralina***, după Panait Istrati, în regia Cătălinei Buzoianu, la teatrul *Maria Filotti* din Brăila.

*** Mircea Ghiţulescu**, critic de teatru:
1. ***O scrisoare pierdută*** de I.L. Caragiale, în regia lui Liviu Ciulei, la teatrul *Bulandra*, în 1975; ***Azilul de noapte*** de Maxim Gorki, în regia lui György Harág, la *Teatrul Maghiar Cluj*, în 1979; ***Maestrul şi Margareta***, după Mihail Bulgakov, în regia Cătălinei Buzoianu, la *Teatrul Mic*, în 1980.
2. ***Richard al III-lea*** de Shakespeare, în regia lui Mihai Măniuţiu, la teatrul *Odeon*, în 1993.
3. ***Danaidele***, Silviu Purcărete.

*** Doru Mareş**, critic de teatru, ziarul *Cotidianul* :
1. ***...au pus cătuşe florilor...*** de Fernando Arrabal, în regia lui Alexander Hausvater, la teatrul *Odeon*, în 1992.

2. Acelaşi.
3. ***Antigona*** de Sofocle, în regia lui Mihai Măniuţiu, la *Teatrul Tineretului* din Piatra Neamţ; ***Conu' Leonida faţă cu reacţiunea*** de I.L. Caragiale, în regia lui Anton Tauf, la Teatrul Dramatic din Baia Mare.

*** Ion Caramitru**, actor, preşedintele *UNITER*:
1. ***Leonce şi Lena*** de Georg Büchner, în regia lui Liviu Ciulei, la teatrul *Bulandra*, în 1971.
2. ***Ubu Rex cu scene din "Macbeth"***, în regia lui Silviu Purcărete, la *Teatrul Naţional Craiova*, în 1991.
3. ***Danaidele***, Silviu Purcărete.

*** Cristina Dumitrescu**, critic de teatru, ziarul *Cotidianul*:
1. ***Livada cu vişini*** de Cehov, în regia lui Lucian Pintilie, la teatrul *Bulandra*, în 1968; ***Nepotul lui Rameau*** de Diderot, în regia lui David Esrig, la teatrul *Bulandra*, în 1969; ***Cum vă place*** de Shakespeare, în regia lui Liviu Ciulei, la teatrul *Bulandra*, în 1961; ***Revizorul*** de Gogol, în regia lui Lucian Pintilie, la teatrul *Bulandra*, în 1972; ***Livada cu vişini*** de Cehov, în regia lui György Harág, la *Teatrul Naţional Târgu Mureş*, în 1982.
2. ***Trilogia antică***, Andrei Şerban.
3. ***Danaidele***, Silviu Purcărete.

*** Vlad Rădescu**, actor:
1. ***Nepotul lui Rameau***, David Esrig.
2. ***Medeea*** din ***Trilogia antică***, Andrei Şerban.
3. ***Danaidele***, Silviu Purcărete.

***** Prof. univ. **Sanda Manu**, regizoare, vicepreşedintă a *UNITER*:
1. ***Revizorul***, Lucian Pintilie.
2. ***Ubu ex cu scene din "Macbeth"***, Silviu Purcărete.
3. ***Chira Chiralina***, Cătălina Buzoianu.

*** Ionela Liţă**, ziaristă, *Adevărul literar şi artistic*:
1. ***Trilogia antică***, Andrei Şerban.
2. ***Richard al III-lea*** de Shakespeare, în regia lui Mihai Măniuţiu, la teatrul *Odeon*, în 1993.
3. ***Fraţii*** de Sebastian Barry, în regia lui Alexandru Dabija, la *Teatrul Dramatic* din Braşov.

*** Iosif Naghiu**, dramaturg:

1. ***Tango*** de Mrožek, în regia lui Radu Penciulescu, la *Teatrul Mic*, în 1969.
1. ***Marat / Sade*** de Peter Weiss, în regia lui Victor Ioan Frunză, la *Teatrul Naţional Cluj*, în 1991.
2. ***Profesionistul*** de Dušan Kovacević, în regia lui Horea Popescu, la *Teatrul Naţional Bucureşti*.

*** Mihai Mălaimare**, actor, directorul teatrului *Masca*:

1. ***Richard al III-lea*** de Shakespeare, în regia lui Horea Popescu, la *Teatrul Naţional Bucureşti*, în 1981.
2. ***Şi a venit îngerul***, după Gabriel Garcia Márquez, în regia Ancăi Florea, la teatrul *Masca*, în 1995.
3. –

*** Olivia Chirvasiu**, ziaristă, *Evenimentul zilei*:

1. ***Furtuna*** de Shakespeare, în regia lui Liviu Ciulei, la teatrul *Bulandra*, în 1981.
2. ***Trilogia antică***, Andrei Şerban; ***Ubu Rex cu scene din "Macbeth"***, Silviu Purcărete.
3. ***Danaidele***, Silviu Purcărete.

*** Alexandru Darie**, regizor, teatrul *Bulandra*:

1. ***Furtuna***, Liviu Ciulei; ***Procesul*** de Suhovo-Kobîlin, în regia lui György Harág, la *Teatrul de Comedie*, în 1985; ***Troilus şi Cresida*** de Shakespeare, în regia lui David Esrig, la *Teatrul de Comedie*, în 1964; ***Livada cu vişini***, György Harág.
2. ***Visul unei nopţi de vară*** de Shakespeare, în regia lui Liviu Ciulei, la teatrul *Bulandra*, în 1991; ***Fuga*** de Mihail Bulgakov, în regia Cătălinei Buzoianu, la *Teatrul de Comedie*, în 1994.
3. ***Trei surori*** de Cehov, în regia lui Alexandru Darie, la teatrul *Bulandra*.

*** Oana Popescu**, consilier, Direcţia Teatrelor din Ministerul Culturii:

1. ***Karamazovii***, după Dostoievski, în regia lui Dan Micu, la teatrul *Nottara*, în 1982; ***Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă*** de Horia Lovinescu, în regia lui Dan Micu, la teatrul *Nottara*, în 1983.
2. ***Pelicanul*** de Strindberg, în regia Cătălinei Buzoianu, la teatrul *Levant*, în 1994; ***Trilogia antică***, Andrei Şerban.

3. ***O, ce zile frumoase!*** de Beckett, în regia lui George Tudor, la teatrul *Arlechino* din Braşov.

*** Nicolae Scarlat**, regizor:
1. ***Cum vă place***, Liviu Ciulei.
2. ***Trilogia antică***, Andrei Şerban.
3. ***Mireasa mută*** de Ben Jonson, în regia lui Alexandru Tocilescu, la *Teatrul de Comedie*.

*** Virgil Ogăşanu**, actor, directorul teatrului *Bulandra*:
1. ***Rinocerii*** de Eugen Ionescu, în regia lui Lucian Giurchescu, la *Teatrul de Comedie*, în 1965; ***Răceala*** de Marin Sorescu, în regia lui Dan Micu, la teatrul *Bulandra*, în 1977.
2. ***Patul lui Procust***, după Camil Petrescu, în regia Cătălinei Buzoianu, la teatrul *Bulandra*, în 1995.
3. ***Danaidele***, Silviu Purcărete.

*** Alice Georgescu**, critic de teatru, revista *Teatrul azi*:
1. ***Regele Lear*** de Shakespeare, în regia lui Radu Penciulescu, la *Teatrul Naţional Bucureşti*, în 1970.
2. ***Visul unei nopţi de vară***, Liviu Ciulei.
3. ***Chira Chiralina***, Cătălina Buzoianu.

Teatrul azi nr. 10-12/1996, pag. 20-22

Sertarele memoriei

1. Care este cel mai bun spectacol românesc de teatru văzut vreodată de dumneavoastră?
2. Dar din 1990 încoace?

Răspunsuri:

*** Cătălina Buzoianu**, regizoare:
1. ***Nepotul lui Rameau***, David Esrig.
2. ***Fedra***, după Racine şi Euripide, în regia lui Silviu Purcărete, la *Teatrul Naţional Craiova*, în 1994.

*** Dominic Dembinski**, regizor:
1. ***Revizorul***, Lucian Pintilie.
2. ***...au pus cătuşe florilor...***, Alexander Hausvater.

*** Radu Gabrea**, regizor:
1. ***Cum vă place***, Liviu Ciulei.
2. N-am văzut destule ca să mă pot pronunţa.

*** Dan Grigore**, pianist:
1. ***Leonce şi Lena***, Liviu Ciulei.
2. Îmi vine să zic ***Richard al III-lea***, de la *Royal National Theatre* din Londra, care a fost în turneu aici, în 1991, cu un protagonist excepţional, Ian McKellen. A fost unul dintre vârfurile carierei mele de spectator, ca să spun aşa. Dintre ale noastre, aş zice ***La Ţigănci***, după Mircea Eliade, pus în scenă de Alexander Hausvater la *Odeon*, în 1994.

***** Prof. univ. **Nicolae Manolescu**, critic literar:
1. ***Nepotul lui Rameau***, David Esrig.
2. ***Decameronul 645***, după Boccaccio, în regia lui Silviu Purcărete, la teatrul *Elvira Godeanu* din Târgu Jiu, în 1993.

*** Ludmila Patlanjoglu**, critic de teatru:
1. ***Revizorul***, Lucian Pintilie.
2. ***Trilogia antică***, Andrei Şerban.

*** Adriana Popescu**, teatrolog:
1. ***Trilogia antică***, Andrei Şerban.
2. Acelaşi răspuns ca mai înainte.

*** Silviu Purcărete**, regizor:
1. ***Nepotul lui Rameau***, David Esrig.
2. Am văzut destul de puţine, fiind mult timp plecat în străinătate. Cu această rezervă, aş zice ***Richard al III-lea*** de Shakespeare, în regia lui Mihai Măniuţiu, în 1993.

*** Victor Rebengiuc**, actor:
1. Nu le-am văzut. Am jucat în ele. În afară de cele în care am jucat, ***Revizorul*** lui Lucian Pintilie.
2. ***Ubu Rex cu scene din "Macbeth"***, Silviu Purcărete.

*** Răzvan Teodorescu**, istoric:

1. În tinereţea mea, consideram că toată "seria" Caragiale pusă în scenă de Sică Alexandrescu era un *summum*. Pentru acea vreme, fără îndoială, era. Astăzi, aş spune că cele mai bune spectacole pe care le-am văzut au fost ***O scrisoare pierdută***, pusă în scenă în 1988 de Silviu Purcărete, la *Teatrul Mic* (care s-a soldat şi cu o celebră anchetă, despre care nu ştiu dacă aţi aflat prea multe) – şi ***Danaidele***, spectacol regizat tot de Purcărete. Pentru mine, Purcărete este regizorul absolut al românilor.
2. Repet: tot ***Danaidele***. Dacă a fost ceva excepţional după 1989, atunci a fost acest spectacol.

*** Dorel Vişan**, actor:

1. ***O scrisoare pierdută*** de Caragiale, în regia lui Sică Alexandrescu, la *Naţionalul* bucureştean, în 1957, cu generaţia aceea de aur – Giugaru, Finteşteanu, Beligan, Nicky Atanasiu... Acela era teatru, unde actorul era vioara întâi – şi nu "imaginea" sau alte farafastâcuri.
2. ***Mobilă şi durere*** de Teodor Mazilu, pus în scenă de Mircea Marin la *Teatrul Naţional* din Cluj. A fost pusă prin 1982, dar se mai juca şi în 1996. Sau ***Săptămâna luminată*** de Mihail Săulescu, spectacol regizat de Mihai Măniuţiu la *Naţionalul* clujean în 1996.

Aprecierile exprimate în răspunsurile la întrebarea nr. 1 a acestei anchete (a cărei primă parte a apărut în nr. 10-12/1996 al revistei *Teatrul azi*) configurează următorul "top" – provizoriu, pentru că la completarea lui ar mai putea fi invitaţi mulţi alţi cunoscători:□

□ O anchetă este o lucrare fără pretenţii de exhaustivitate. Până una-alta, însă, cea de mai sus este prima (şi singura) la care s-a răspuns întrebării despre cel mai bun spectacol românesc. Faptul că n-am chestionat pe toţi cei dornici să-şi spună părerea a dat chiar naştere, la un moment dat, unei scene amuzante. O doamnă ...culturală, de exemplu, care-mi era şi colegă de redacţie, a ţinut morţiş să afle ce-o fi fost în capul meu când m-am adresat (şi) unor cronicari de 25-30 de ani, iar pe dânsa, cu vechimea dumneaei, am trecut-o cu vederea. Cred că pot să-i răspund acum: poate că tinerii aceia n-aveau nici un merit deosebit – dar n-au scris niciodată că Samuel Pepys a fost un celebru critic contemporan cu Shakespeare. Nu de alta, dar noi (eu şi doamna în cauză) am învăţat la şcoală că, pe vremea lui Shakespeare, nu existau critici de teatru. Iar

1. *Revizorul* lui **Lucian Pintilie** şi *Nepotul lui Rameau*, pus în scenă de **David Esrig** – câte 5 opţiuni.
2. *Fragmente dintr-o trilogie antică* de **Andrei Şerban** – 4 opţiuni.
3. *Cum vă place*, în regia lui **Liviu Ciulei** – 3 opţiuni.

Privirea nr. 106, 28 ianuarie 1998, pag. 54

acel Pepys era un londonez cu totul "laic", care-a ţinut un savuros jurnal intim, pe la 1650. Vedeţi ce simple sunt lucrurile?

Măgari interpretând *Carnavalul din Veneţia*

Făcând această meserie relativ dezagreabilă pentru multă lume, care e critica de teatru, în rarele ocazii când "forurile" mi-au dat voie s-o fac (înainte de '89), sau în cam la fel de rarele împrejurări când viaţa, aşa, în general, a mai catadicsit să mi-o permită şi când a meritat s-o fac (după), m-am gândit, uneori, la pilda aceea genială a lui Caragiale, cu discuţia despre măgarul care cântă ***Carnavalul din Veneţia***, ba încă şi cu variaţiuni. Omul de bun simţ refuză să creadă că aşa ceva e posibil, spectatorii talentatului animal trebuie să fi fost victimele unei halucinaţii, ale unei neînţelegeri, mistificări, sau încearcă să-şi bată joc de el. Dar spectatorii, răpiţi de o aşa emoţiune impersonală, se şi supără: cine e ăsta, să vină el cu argumente şi să ne spună că aia nu-i muzică, devreme ce nouă ne-a plăcut? N-avem noi chef de argumente. Dacă gândim, ne doare capul. Bref, de atâta discuţie în contradictoriu cu nişte oameni convinşi, scepticul nostru raţionalist mai încasează şi vreo două peste ochi. Te pui cu gustul public?

În ce mă priveşte, nu mai am nici o poftă s-o fac. Totuşi, mi-e greu să nu remarc că pe dl. Andrei Şerban am reuşit să-l convingem, cu binişorul, că e prea talentat pentru ţara asta şi că mai bine şi-ar vedea de drum pe unde nu deranjează atâţia oameni cumsecade, iar pe dl. Lucian Pintilie ne-am muncit oleacă să-l dăm afară, înlocuindu-l cu un om de încredere al P.C.R., fost director la *Sahia*, dar, deocamdată, spre marele nostru regret, n-a ţinut. Iar dl. Esrig preferă să rămână la München; o fi ştiind domnia sa de ce.

Cât despre dl. Ciulei, d-sa a păţit, recent, o chestie nostimă. A venit o echipă de la Televiziunea Română (de stat) să-i filmeze repetiţiile cu ***Hamlet***, la *Bulandra*. Dl. Ciulei s-a oferit să le dea foarte tinerilor teleaşti o mână de ajutor la conceperea scenariului, sau a eclerajului, sau la ce-o fi fost nevoie. Însă producătoarea i-ar fi răspuns: "nu e cazul, domnu' Ciulei, băieţii noştri sunt profesionişti". Adică, Ciulei nu era... Domnişoara în cauză nu ştia, efectiv, că stă de vorbă cu singurul român care a obţinut un premiu pentru regie la Cannes. Dar ea, încântătoarea junincă de 23 de ani de la TVR, avea, în anul 2000, un salariu de 8.000.000 de lei pe lună (la care contribui şi tu, iubite cetitoriule, că d-aia eşti contribuabil). Şi, evident, nici urmă de studii măcar superioare, dacă nu de specialitate.

Cam atât despre marii artişti din topul de pe pagina precedentă. Dac-ai vrut să ştii ce mai fac ei, iată că ai aflat, iubite cetitoriule.

Sumar

La obiect:

Viaţă particulară 5
Emilia Galotti 6
A cincea lebădă 8
Soldatul necunoscut şi soţia sa 11
Luceafărul 13
Opera de trei parale 15
Dintele de fier al timpului 17
Îngerul lui Brecht şi precupeaţa din Berlin 19
Teatru scurt la Timişoara 21
De ce dormi, iubito? 24
Woyzeck 25
Trei modele ale bătrâneţii 28
Patima roşie 30
Adriana Trandafir în ***Maria Tănase*** 34
Burghezul gentilom din Iepoca de Aur 36
Garden party cu funcţionari dresaţi 38
Festivalul ***Trilogiei*** 40
Ce formidable bordel 42
Visul unei nopţi de vară 45
Ultimul terorist 47
Broadway 1950 / Nottara 1990 49
Alunecarea în preistorie: ***Cameristele*** 51
Căcănarii sub clar de lună 57
De la obsesie la manie 60
Dramaturgul (sovietic) Necunoscut 62
Moş Lear 65
Despre banalizarea Răului 67
Cruciada copiilor 70
Un superb “joc secund” 71
Fără omagii pentru virtute 74
Dictatorul, sclavii şi Dumnezeu 78
Havel după Havel 80
Progresul este motorul contradicţiei 84
Cămila şi fierul-beton 87
Aghitprop cu **Peter Brook** 89

Circumstanţe atenuante pentru un orfan 92
Stimulentul senzaţiilor hidoase 94
Nici întristare, nici suspin 97
Zgomotul, furia şi paradoxul 99
Un "vehicul" agreabil 102
Un teatru renăscut. Pentru cât timp? 104
Lung, trist şi crâncen 108

În general:

Retro-Kitsch 110
De ce nu vine lumea la teatru ? 113
Concluzii provizorii 117
Lupta împotriva calităţii 120
România la São Paulo 122
Prospero pe cruce. Făcut din plăcuţe. 125
Târgovişte, capitala (temporară) a studenţilor-actori 128
Telegrame de la Festivalul U.T.E. 130

De exemplu:

Dinu Cernescu 134
Liliana Tomescu 136
Gheorghe Dinică 138

Aşadar:

Scurtă anchetă – 1996 142
Sertarele memoriei 145

În cu totul altă ordine de idei:

Măgari interpretând ***Carnavalul din Veneţia*** 149

În atenţia librarilor şi vânzătorilor cu amănuntul:
CONTRAVALOAREA TIMBRULUI LITERAR SE DEPUNE ÎN CONTUL UNIUNII SCRIITORILOR DIN ROMÂNIA
Nr. 2511.1-171.1/ROL,
DESCHIS LA B.C.R., SUCURSALA UNIREA, BUCUREŞTI

RECENZII :

1.
Cine a mers, în ultimele două decenii, la teatru va citi cu încântare cartea lui Dan Predescu şi o va pune cu grijă – pentru nostalgice lecturi viitoare – în cutia cu flori presate, bilete de cinema şi programe de spectacol. Sunt cronici teatrale şi interviuri scrise în perioada 1978-1998… Câteva au rămas …inedite din pricina interdicţiilor politice suferite fie de autor, fie de preopinent (aşa cum este cazul interviului cu extraordinara actriţă Liliana Tomescu, comandat de revista Teatrul şi realizat în aprilie 1980, dar nepublicat, deoarece, la foarte scurt timp după predare, Liliana Tomescu a plecat într-un voiaj în Danemarca, iar"uzanţele" vremii cereau ca materialul să aştepte în sertar întoarcerea pe meleagurile româneşti a persoanei – n-a mai fost cazul).

Sunt cronici adevărate, scrise de un profesionist …pagini din care, la vremea aceea, spectatorul de teatru înţelegea demersul artistic, lămurindu-şi elemente pe care le-a neglijat în timpul celor două ore petrecute în sala de spectacol, sau, dacă le citea înainte de vizionare, îşi putea forma un orizont de aşteptare care, confruntat cu realitatea scenică, suferea destul de puţine modificări.

Vorbeam de nostalgii? Da, pentru că a existat o perioadă în care teatrul era văzut de spectatori avizaţi şi comentat de profesionişti, schimbul de substanţă teatrală petrecându-se într-un sistem funcţional. Câteva nume şi câteva titluri: Peter Brook – Woza, Albert!, Liviu Ciulei – Deşteptarea primăverii, Alexandru Dabija – Ospăţul lui Balthazar, Alexandru Darie – Legături primejdioase, Lucian Giurchescu – 3 Havel, Silviu

Purcărete – Ubu Rex cu scene din Macbeth, Andrei Şerban – Fragmente dintr-o trilogie antică, Tompa Gábor – Troilus şi Cresida.

„**Măgari interpretând *Carnavalul din Veneţia***"
de **Marina Boiangiu**
Lumea Magazin, Bucureşti, nr. 9/2002, pag. 46

2

…Aşadar, am primit în toamnă un volum de la Dan Predescu … în care autorul se prezintă la modul: <<absolvent al IATC, profesor la Şcoala Populară de Artă-Timişoara, muncitor necalificat la Vulcan, membru al secţiei de critică ATM, secretar literar la Teatrul Vasilescu, membru al Asociaţiei Cineaştilor, şomer, profesor de Foto-Cineclub la Casa Pionierilor, director al revistei "Jertfa", consilier în Ministerul Culturii, producător executiv la Editura Video, redactor-şef la "Actualitatea imobiliară", redactor la "România liberă", responsabil de secţie la "Privirea" …>>

E un CV teribil, nu?! La fel de acroşantă este şi cartea sa *Aur şi aurolac* - o selecţie din cronicile, interviurile şi punctele de vedere exprimate în presă (ori la radio) de agitatul autor, în perioada 78-98. Dan Predescu, o spunem cu bucurie, are instinct critic. Simte valoarea. Diagnostichează precis. E temerar, nu o dată. Nu face temenele politice (lucru important, mai ales înainte de 89!). Iubeşte polemica şi, spre a transforma cronica de teatru într-o lectură agreabilă, o condimentează cu note de subsol anecdotice. Teatrologul e bătăios: calitate admirabilă! (cu oricîte repercusiuni neplăcute i-ar urma). …

Cartea este vie. Incitantă. Cu opinii care sunt juste şi suspiciuni ce pot scandaliza. Ergo, merită mediatizată. Noi am făcut, aici, un pas...

"***Intuiţie şi anecdotică***"
de **Bogdan Ulmu**
Convorbiri literare, Iaşi, iunie 2003